VICTOR ROCHA POLO

Toninho Horta: Um Estudo Sobre o Uso de Blocos de Acordes nos Seus Solos Improvisados

Relatório Final de Atividades de Iniciação Científica financiada pelo PIBIC/CNPq, no período de Agosto de 2013 a Julho de 2014, sob orientação do Prof. Dr. Paulo José de Siqueira Tiné.

CAMPINAS
2014

Agradecimentos

A Helton Silva, pelos valiosos e numerosos ensinamentos e por me apresentar, no início de meus estudos musicais, a fonte dessa pesquisa; a música de Toninho Horta.

Ao meu orientador Paulo Tiné pelas construtivas aulas de harmonia e pela receptividade ao projeto.

Ao Pibic/CNPq pelo financiamento da pesquisa.

Aos meus pais Marco Polo e Angélica Polo pelo apoio incondicional em toda minha trajetória musical.

A Isabella Colmanetti pelo carinho e compreensão no decorrer da pesquisa e pela ajuda com a revisão do texto.

Aos meus grandes amigos Eddy Andrade e Thiago Valadão pelas inúmeras conversas e experiências enriquecedoras.

Ao meu irmão Ivan Polo pela ajuda com a tradução do resumo.

A Toninho Horta pela riqueza e sensibilidade de sua música e por despertar em mim o interesse por estuda-la e compreende-la melhor. Aos músicos do “Clube da Esquina” pelas inúmeras composições geniais e pela qualidade de seus trabalhos.

A Ulisses Rocha por sua música, pelos importantes conselhos e dicas quanto ao mercado musical e ensinamentos violonísticos.

A Budi Garcia pela oportunidade de convívio e contato com sua arte.

A todos os professores que contribuíram de alguma forma em minha formação.

Por fim, agradeço a todos envolvidos direta ou indiretamente com a realização desse trabalho.

“Devemos lembrar que num país de imensas possibilidades o ‘artista’ deve acompanhar os tempos permitindo que suas ideias recebam influência da vida e dos tempos contemporâneos para que sua arte cresça, floresça e se modifique, como tudo na natureza”

Egberto Gismonti

Resumo

Antônio Maurício Horta de Melo (Toninho Horta) é atualmente umas das maiores referências na música popular brasileira e instrumental. O trabalho consiste na análise de três solos improvisados do músico, através da transcrição em partitura destes solos; há destaque para uma de suas principais particularidades: o uso frequente, nos seus improvisos, de blocos de acordes na guitarra. São analisados três solos do disco “Once I loved” (1992), nas faixas “Stella by Starlight”, “Lullaby of Birdland” e “Isn’t It Romantic?”; todas *standards* de *jazz*. Esse disco foi gravado juntamente com os músicos Gary Peacock (baixo acústico) e Billy Higgins (bateria).

A pesquisa conta com outros temas relativos ao artista: breve biografia situando a sua importância no cenário nacional e internacional com depoimentos de outros músicos significativos, buscando entender sua formação e suas influências musicais; abordagem, com transcrições e análises, de sua concepção harmônica aplicada ao violão e guitarra; traços característicos do seu trabalho musical e por fim depoimentos do próprio Toninho Horta, com o intuito de compreender, com mais precisão, os detalhes de seu estilo musical.

Palavras – Chave: Toninho Horta, improvisação, jazz, música instrumental, guitarra, violão

Abstract

Antônio Maurício Horta de Melo (Toninho Horta) is currently one of the great's references in the popular and instrumental Brazilian music. This research consists in the analysis of three improvised solos of the musician, through the sheet music transcription; it is highlighted one of its main characteristics: the frequent use, improvisation wise, of block chords on guitar. Three improvised solos, from the 'Once I Loved' (1992) album, are analyzed; at the musical tracks 'Stella by Starlight', 'Lullaby of Birdland' e 'Isn't It Romantic?'; all jazz *standards*. This disc was recorded with the musicians Gary Peacock (acoustic bass) and Billy Higgins (drums).

The research relies on other topics related to the artist: a brief biography situating his importance in the national and international scene with testimonials from other significant musicians, seeking to understand their formation and their musical influences; approach of its harmonic design applied to the classical guitar and electric guitar by transcriptions and analyzes of characteristic features of his musical work and finally Toninho Horta's own testimonial in order to understand, with more precision, the details of his musical style.

Key – Words: Toninho Horta, improvisation, jazz, instrumental music, electric guitar, classical guitar

Sumário

Introdução

Após alguns anos de escuta e estudo constante da música de Toninho Horta e pela oportunidade acadêmica que me foi oferecida, de realizar uma pesquisa de iniciação científica, visionei unificar essas duas experiências. A importância de Horta para a música brasileira é notável; participou como compositor e instrumentista do famoso “Clube da Esquina”, “movimento” musical mineiro, o qual o maior ícone é Milton Nascimento, além de acompanhar Elis Regina, Milton, Nana Caymmi, entre outros importantes cantores. Na música instrumental brasileira e no *jazz* também se destaca, tendo tocado e/ou gravado com Hermeto Pascoal, Pat Metheny, Wayne Shorter, George Benson, entre outros. Sua carreira conta com 30 CD’s e dois DVD’s, além de inúmeras participações em discos de terceiros. Não são poucos os músicos que se dizem influenciados por Toninho; o próprio Pat Metheny é um exemplo.

Apesar de sua grande notoriedade musical (muitos músicos o descrevem como “o rei da harmonia”), não existe abundância de material didático e acadêmico a respeito de sua música. Esse trabalho visa contribuir para o preenchimento dessa lacuna, além de buscar um maior entendimento do fazer musical do artista de um modo geral, mas com destaque para as suas improvisações com o uso de blocos de acordes. Foi realizado seu levantamento biográfico com informações importantes quanto a sua formação musical e sua carreira, catalogação de sua discografia com informações relevantes quanto às fichas técnicas e estudo de suas influências musicais, tanto de gêneros como de músicos que o influenciaram.

Na música popular, em especial na instrumental e no *jazz,* é comum a prática da transcrição (o chamado “tirar de ouvido”) de melodias, harmonias, improvisações e arranjos, por parte dos músicos. Esse procedimento permite um consistente aprimoramento da percepção auditiva e uma familiarização com a linguagem e procedimentos padrões do gênero ou do artista em questão. Nesse mesmo intuito de familiarização com a concepção musical de Horta foram abordadas, através da transcrição e análise, características da composição, da improvisação e de sua técnica (no violão e guitarra). Pelo grande reconhecimento, de diversos músicos, que há em sua maneira de harmonizar, também foi realizado um dicionário de acordes comumente usados pelo artista; muitos desses pouco usuais no universo violonístico e guitarrístico geral. Espera-se que essa catalogação

dos acordes possa ser útil aos músicos, violonistas e guitarristas, que estejam interessados em expandir sua linguagem harmônica e conhecer alguns traços característicos da singular concepção harmônica de Toninho Horta. O mesmo espera-se das transcrições e análises dos três solos improvisados; absorção e possibilidade de aplicação prática, na performance musical dos músicos interessados nesse trabalho. Vale ressaltar que os três solos transcritos e analisados pertencem ao contexto *jazzístico*, pois foram realizados a partir de *standards* de *jazz*: "Stella by Starlight" (Victor Young/Ned Washington), "Lullaby of Birdland" (George Shearing/George Davis Weiss) e "Isn't It Romantic?" (Richard Rodgers/Lorenz Hart), ambos presentes no disco "Once I loved" (1992) de Toninho Horta em parceria com o baixista Gary Peacock e o baterista Billy Higgins.

Por fim, vale ressaltar que a pesquisa se destina não só a músicos e acadêmicos, mas aos entusiastas das criações artísticas de Toninho Horta, pois ela não contém apenas informações técnicas musicais. É importante, até para a valorização de nossa própria cultura, que tenhamos trabalhos acadêmicos a respeito de artistas brasileiros e que essas pesquisas possam, cada vez mais, atingir as pessoas fora da academia.

1 – Vida e Obra

1.1 - O Começo

Antônio Maurício Horta de Melo, Toninho Horta, nasceu em 2 de dezembro de 1948, em Belo Horizonte. Seus pais, Prudente de Melo e Geralda Magela Horta de Melo, tinham, segundo Toninho, muito carinho pela música. Seu avô, João Horta, foi maestro, compositor e funcionário da Central do Brasil; montava bandas de música nos lugares onde morava.[1] Desde muito cedo Toninho teve contato com a música ouvindo Tchaikovsky, Mozart, Strauss, Debussy, entre outros.

> Só o meu avô que eu não pude conhecer, mas ele deixou uma grande obra, não só de música popular, modinhas e valsas, como missas, trabalhos de missas para nossa senhora do rosário. Eu estou fazendo uma pesquisa sobre a obra dele também. Isso tudo foi uma cultura muito importante na minha formação. Eu ouvia muito clássico que a minha mãe colocava...[2]

Toninho teve uma infância extremamente musical tendo participado, desde muito novo, de encontros musicais e saraus:

> Nós tínhamos tias, tia, que tocava violino, participava da orquestra. As visitas que a gente fazia, na casa de tios, só música, sabe, só instrumentos. E tinha muitas serenatas e meu irmão já tinha um clube de *jazz* dele. Então foi uma coisa natural, uma coisa espontânea.[3]

O seu irmão mais velho, Paulo Horta, foi de extrema importância para o seu aprendizado musical, tendo lhe apresentado o *jazz* e a bossa nova; referências definitivas em toda a sua trajetória musical. Paulo foi o primeiro músico profissional da família; tocava contrabaixo na noite de Belo Horizonte e era um respeitado músico da época, profundo admirador do *jazz*. Paulo incentivaria Toninho a se tornar músico, apresentando-o a seus amigos músicos e levando o então menino, Toninho, para onde aconteciam as apresentações musicais.

Dentro desse contexto, Toninho começou a dedilhar o violão por volta dos 10 anos de idade, tendo como professores sua mãe e seu irmão. Aos 13 já fez sua primeira composição, influenciada claramente pela bossa nova, chamada *Barquinho Vem*, parceria com a irmã Gilda. A notável influência da bossa nova o fez compor,

---

1 Depoimento de Toninho Horta concedido ao site http://www.museuclubedaesquina.org.br/. Acesso em 06/09/2013.

2 Depoimento de Toninho Horta ao programa radiofônico O Violão com Fábio Zanon. Programa de número 76. (11:53 min a 12:12 min).

3 Fala de Berenice Horta no documentário A Música Audaz de Toninho Horta, 2011, Arcanga Filmes e Terra dos Pássaros (DVD – 3:42 min a 3:59 min).

aos 14, “Flor que Cheira Saudade”, outra parceria com Gilda. Essa música, já caracterizada pelas “dissonâncias bossanovistas”, agradou aos ouvidos do irmão Paulo e este a apresentou ao maestro e vibrafonista mineiro Aécio Flávio. Este decidiu gravá-la em seu grupo, “Aécio Flávio e Seu Conjunto”, do qual Paulo fazia parte, no disco *O Melhor da Noite (*Aécio Flávio, 1964). [4] Esse fato revela que Toninho possuía, já com pouca idade, uma maturidade musical que se fazia notável pelos músicos com quem tinha contato.

Com o decorrer de sua juventude o interesse pela música foi aumentando e ainda na sua adolescência conheceu Milton Nascimento, apresentado por seu irmão Paulo, com quem chegou a compor, nessa época, a canção “Segue em paz”*: Segue em paz/ Que eu já vou pela vida/ Lá se vai esse tempo/ Em que o bem/ Longe está demais/ Tão distante está/ E a gente quer ficar/ Pra que guardar o amor/ Se a beleza a gente tem/ Se buscar/ Sempre mais/ vá também procurar/ Traz a vida às mãos/ Dando mais de ti/ Em paz.* Composição de Toninho e letra de Milton. [5]

Em 1965 passou por uma experiência que marcou a sua juventude: acompanhou, em Belo Horizonte, Vinícius de Moraes, substituindo outro violonista que estava ausente:

> Eu fui pegar o violão, o Vinícius viu e me falou: Moleque, toca aí alguma coisa. Toquei “Chega de Saudade”, “Meditação”, as músicas do Tom e ele disse: já vi que você sabe, vamos cantar tudo. Ele deu a palestra, ia falando e cantando, durou umas duas horas. No dia seguinte os jornais todos deram a matéria, com várias fotos, eu do lado do Vinícius, foi a minha glória![6]

Toninho chegou a procurar José Martins, professor de violão, para aprender uma técnica mais erudita. No entanto Martins desaconselhou que Horta prosseguisse com esse estudo mais formal, dizendo que ele já possuía uma técnica própria e que seria melhor prosseguir com o seu estilo.[7] Aos 19 anos teve suas primeiras experiências com a guitarra: com a saída de Chiquito Braga[8], da banda do Aécio Flávio, Horta assumiu seu lugar como guitarrista. Ele lembra que essa

---

[4] Referência da dissertação de mestrado de Thais Lima Nicodemo: ***Terra dos Pássaros: Uma Abordagem Sobre as Composições de Toninho Horta.*** (2009, p. 14.).

[5] Pela escuta dessa canção no disco ***Sabiá***, de Paula Santoro, Biscoito Fino, 2005, percebe-se novamente a influência da bossa nova.

[6] Depoimento de Toninho Horta retirado do livro ***Toninho Horta Harmonia Compartilhada,*** Maria Tereza R. Arruda Campos. (p. 40- 41)

[7] ***Violões de Minas.*** Roteiro e direção de Geraldo Vianna. Documentário, 2007, DVD. 101 min. Citação de Toninho Horta aos 7’56”.

[8] Chiquito Braga: importante violonista e guitarrista mineiro que exerceu enorme influência sobre Toninho e que será abordado em outro capítulo dessa pesquisa

experiência foi importante para o seu aprimoramento musical, uma vez que pôde ter contato com as cifragens, leitura de partituras e arranjos. Também começou a experimentar seus primeiros arranjos e ver como funcionavam os instrumentos de sopro numa banda, como funcionava a orquestração e qual era o papel que a guitarra desempenhava naquele contexto.[9] Nessa época começou a tocar em bailes e eventos musicais com seu irmão, tendo que aflorar a versatilidade, inserindo-se no mercado musical de Belo Horizonte e começando a se profissionalizar. Wagner Tiso aponta Belo Horizonte como um importante ponto musical da época:

> Belo Horizonte sempre foi uma cidade ligada à cultura; é uma cidade muito nova dentre as capitais novas e muita gente importante foi parar ali e ali reuniu todo aquele caldeirão cultural de Minas Gerais, que é um estado bastante culto, bastante musical e tudo foi parar em Belo Horizonte. Eu e Milton, por exemplo, que éramos de Três Pontas, corremos para Belo Horizonte.[10]

Horta participou de diversos festivais no início de sua carreira, a exemplo do II Festival Internacional da Canção, no qual classificou duas canções: "Maria Madrugada", parceria com Júnia Horta e "Nem é Carnaval", com Márcio Borges. Com essa experiência começa a ter contato com importantes personagens da MPB, como Chico Buarque, Caetano Veloso, Luiz Melodia, Edu Lobo, Dori Caymmi, entre outros[11] e viria, tempos depois, a participar de alguns discos desses mesmos artistas.[12] A partir disso a carreira de Toninho alçaria voo e ele rapidamente estaria inserido em atividades musicais de grande notoriedade.

1.2 - Carreira

Toninho possui um amplo trabalho artístico, resultado de anos de parcerias e envolvimento com inúmeras atividades musicais. Ressaltarei aqui algumas de suas realizações mais notáveis:

- Participou como compositor e instrumentista dos discos "Clube da Esquina" e "Clube da Esquina 2" ao lado de importantes artistas, como Milton Nascimento, Lô Borges, Beto Guedes, entre outros.

---

[9] ***A Música Audaz de Toninho Horta,*** 2011, Arcanga Filmes e Terra dos Pássaros (DVD – 11:58 min a 13:37 min).
[10] ***A Música Audaz de Toninho Horta,*** 2011, Arcanga Filmes e Terra dos Pássaros (DVD – 8:04 min a 8:24 min).
[11] CAMPOS, Maria Tereza R. Arruda Campos. ***Toninho Horta – Harmonia Compartilhada***, p. 46.
[12] Período em que começa a atuar como "Sideman".

- Foi integrante da banda de Elis Regina, em meados de 1970, com quem excursionou e gravou.

Realizou trabalhos com músicos significativos a exemplo de:

- Flávio Venturini, com o qual possui em parceria, o disco “FIÁVIO VENTURINI E TONINHO HORTA AO VIVO – CIRCO VOADOR” de 1989.
- Dominguinhos, que foi homenageado com a música “Viva Dominguinhos” (COM O PÉ NO FORRÓ, 2004)
- Tom Jobim, homenageado com a canção “From Ton to Tom” (FRON TON TO TOM, 2000).
- Arismar do Espírito Santo, parceiro de Toninho no disco “CAPE HORN” de 2007.
- Joyce, com quem gravou “SEM VOCÊ”, em 1995, homenageando Tom Jobim, uma de suas grandes referências.
- Juarez Moreira e Chiquito Braga, tendo gravado com estes o álbum “QUADROS MODERNOS”, em 2000.
- Nelson Ayres, Nivaldo Ornelas e Márcio Montarroyos (CONCERTO PLANETA TERRA – NELSON AYRES, TONINHO HORTA, NIVALDO ORNELLAS E MÁRCIO MONTARROYOS, 1989) e muitos outros importantes artistas brasileiros.

Gravou e tocou com nomes do *jazz* de grande importância, como:

- Pat Metheny, guitarrista virtuose e fã da música mineira e de Toninho Horta[13], com quem fez shows e gravou faixas como: Manuel, o Audaz (TONIHHO HORTA, 1980), Prato Feito (TONINHO HORTA, 1980) e Pedra da Lua (MOONSTONE, 1989), todas composições de Horta.
- Billy Higgins e Gary Peacock, trabalho que resultou no disco “Once I Loved” (1992), com *standards* do *jazz*, bossa nova e composições próprias do Toninho.
- Com Wayne Shorter, sendo que este gravou, juntamente com Horta em seu álbum “Diamond Land” de 1988, a faixa “Ballad for Zawinul” de autoria do músico, também mineiro, Yuri Popoff.

---

[13] CAMPOS, Maria Tereza R. Arruda Campos. ***Toninho Horta – Harmonia Compartilhada***, pp. 87-92.

- George Benson, que se impressionou com Horta ao vê-lo tocar, informalmente, em um bar de um hotel em Belo Horizonte[14], chegando a gravar um disco que não foi lançado.

Essa lista não esgota todas as parcerias, tendo realizado outros trabalhos com nomes significativos do *jazz* e da música internacional.

Além dos seus 30 discos, Horta já gravou em mais de 200 álbuns de outros artistas.

Paralelamente ao trabalho de músico, também atua como produtor, tendo tomado a importante decisão de criar um selo próprio, “Minas Records”, cansado de não conseguir apoio das gravadoras para lançar, no Brasil, seu disco “From Ton to Tom” (2000), o que levou ele mesmo a produzir seu próprio trabalho.

> Percorri as gravadoras todas de novo, pra ver se alguém se interessaria em lançar. Não só não quiseram como nenhuma sequer deu retorno. As gravadoras queriam trabalhar com uma música descartável, comercial, e os modismos todos, como o sertanejo, o pagode, o *pop rock*. Desde os anos 1980 isso começou a acontecer. O selo foi criado por causa disso: ninguém quer, então eu quero.[15]

Entre outras importantes conquistas podemos citar:

- Foi considerado em 1973 o melhor guitarrista brasileiro pela revista “Playboy”.
- Pela revista britânica “Melody Maker”, em 1977, o quinto melhor guitarrista do mundo.
- Em 1978 conseguiu, novamente pela “Melody Maker”, o título de sétimo melhor guitarrista do mundo.
- Em 1998, pela revista “Guitar Player”, a qualificação de terceiro melhor guitarrista do Brasil.
- Integra a antologia “Progressions – 100 Years of Jazz” (EUA, Columbia/Legacy, 2005), como um dos guitarristas mais significativos do mundo do *jazz* no século

---

[14] CAMPOS, Maria Tereza R. Arruda Campos. ***Toninho Horta – Harmonia Compartilhada***, p. 164.
[15] CAMPOS, Maria Tereza R. Arruda Campos. ***Toninho Horta – Harmonia Compartilhada***, p. 160.
Além de produzir CDs de Horta, o selo Minas Records também produziu e produz outros artistas, a exemplo dos Discos “Belas Imagens” de Edelson Pantera e “No Tom de Sempre” de Chico Lessa.

XX e também a lista dos 350 guitarristas de *jazz* mais importantes do mundo em todos os tempos (*The Great Jazz Guitarrists)*.

- Em 2012 foi incluído na lista "30 maiores ícones brasileiros da guitarra e do violão" da revista "Rolling Stone Brasil".
- Organizou, em 1986 com apoio da UFOP e do Ministério da Cultura, o "I Seminário Brasileiro de Música Instrumental", que aconteceu durante 20 dias em Ouro Preto e que contou com a participação de mais de 400 músicos de todas as regiões do país. Nele participaram, como professores, os músicos: João Carlos Assis Brasil, Zuza Homem de Mello, Hamilton Godoy, Nico Assumpção, Pascoal Meireles, Mauro Senise, Roberto Sion, Ian Guest, Luiz Eça, Célia Vaz, Nelson Ayres, Dori Caymi, Paulo Moura, Roberto Gnatalli, Márcio Montarroyos, Turíbio Santos, Nivaldo Ornelas, Hélio Delmiro, Altamiro Carrilho, Raphael Rabello, Severino Araújo, Sivuca. Além dos grupos; Zimbo Trio, Uakti, Pau Brasil, entre outros.[16]
- Com o disco "Com o Pé no Forró", de 2004, foi nomeado ao *Grammy* Latino de 2005, na categoria melhor álbum de MPB, ao lado dos discos de Gilberto Gil, Joyce, Ivan Lins e João Gilberto.
- Há muitos anos se dedica a obra "Livrão da Música Brasileira", um livro com partituras de compositores brasileiros, patrocinado pela Secretaria de Cultura do Estado de Minas Gerais e pela UFOP. O projeto se encontra em sua fase final.
- Conta com excursões musicais pelo mundo inteiro: Estados Unidos, Japão, Inglaterra, França, Coreia, Rússia, Finlândia, Eslováquia, Eslovênia, Croácia, Itália, Tailândia, Holanda, Bélgica, Portugal, Suíça, Áustria, entre outros.

1.3 - Discografia

Horta possui uma ampla discografia, 30 discos e 2 DVDs, que inclui diversas formações instrumentais. Conta com discos solo, homenagens a outros compositores, parcerias de violão/guitarra e voz, parcerias com outros cantores e compositores, discos de caráter mais instrumental; em sua maioria com

[16] CAMPOS, Maria Tereza R. Arruda Campos. ***Toninho Horta – Harmonia Compartilhada***, p.103.

composições próprias. Uma listagem cronológica de sua obra, incluindo detalhes quanto às gravadoras, ano de lançamento e repertório, encontra-se em anexo.[17]

[17] Para compreender melhor a carreira e a estética musical de Horta e por não conseguir encontrar uma lista completa de toda a sua discografia, incluindo repertório, compositores e gravadoras, fez-se necessário realizar essa catalogação de seus discos.

2 - Estilo Musical

2.1- Influências de gêneros musicais

Toninho possui, como vimos, uma formação musical livre e que incorporou diversos estilos e gêneros musicais. Esse tópico visa relatar os principais gêneros que Toninho absorveu e de que maneira eles o influenciaram em seu fazer musical.

2.1.1 - Bossa Nova

Esse gênero é sem dúvida um dos mais presentes nas composições e no estilo do artista. Desde muito cedo por influência, principalmente, de seu irmão Paulo, Toninho se familiarizou com o gênero encontrando nele um terreno fértil para suas criações. O constante uso de extensões, sextas, nonas, décimas terceiras, quartas e quintas aumentadas e da famosa levada da bossa nova, feita por Toninho com estilo próprio, revela, em grande medida, a presença do gênero em questão.

Tendo sido criada no Rio de Janeiro dos anos 1950 por jovens da classe média carioca e tendo absorvido influências estrangeiras, como o *jazz* e a música francesa impressionista, que se somaram ao samba canção, a bossa nova conquistou o mundo primeiramente através do famoso concerto no *Carnegie Hall*, mostrando o Brasil de um modo diferente:

> E foi justamente por não temer as influências e por ter tido a coragem de atualizar a nossa música com a assimilação das conquistas do *jazz*, até então a mais moderna música popular do Ocidente, que a bossa nova deu a virada sensacional na música brasileira, fazendo com que ela passasse, logo mais, de influenciada a influenciadora do *jazz*, conseguindo que o Brasil passasse a exportar para o mundo produtos acabados e não mais matéria-prima musical (ritmos exóticos), "macumba para turistas", segundo a expressão de Oswald de Andrade. (CAMPOS, 1986, p. 143).

A visão de Augusto Campos, na citação acima, se aproxima com a fala de Tom Jobim: "Nós tivemos que inventar o Brasil, o Brasil não existia"[18]. Ao dizer o "O Brasil não existia", Tom remete ao período pré bossa-nova, em que a cultura brasileira, incluindo os dias de hoje, diversas vezes, chegava aos olhos estrangeiros de forma distorcida. Como exemplo temos o personagem da *Disney* "Zé Carioca",

---

[18] Depoimento de Tom Jobim ao especial "Tom Jobim – As Nascentes", exibido no quadro "Arquivo da Radiola" na TV Cultura. Acesso pelo link: https://www.youtube.com/watch?v=EBTVtDRl0qw em 02/10/2013.

estereótipo do brasileiro, mais especificamente do malandro carioca. Ou seja, acredita-se que houve uma tentativa de representar nossa cultura de um modo idealizado e romantizado. Thais Nicodemo, em sua dissertação de mestrado, discorre sobre as características do gênero:

> A bossa nova introduziu uma nova estética musical, rompendo com os padrões anteriores, de tendência passional e hiperbólica, que predominavam nos meios de comunicação, neste sentido, acompanhou as propostas conceituais do *cool jazz,* refletindo uma música mais comedida e camerística. (NICODEMO, 2009, p. 13-14)

Porém é evidente que havia uma rica produção musical no Brasil antes da Bossa Nova, a exemplo do Choro, e que a visão de Augusto de Campos é de certa forma evolucionista. Não podemos adotar um ponto de vista que encare o gênero em questão como o marco zero da música popular brasileira.

Júlio Medaglia aponta para a modernização e inovação que o gênero trouxe à música popular brasileira:

> O uso maior de modulações e acordes alterados exigiu também o desenvolvimento da audição de harmonias e da criação de novos dedilhados ou posições instrumentais. (...) Desenvolveu-se muito mais a estrutura rítmica de acompanhamento, que deixou de ser simétrica, possuindo estrutura própria, independente do canto, deixou de ser repetitiva, não sendo paralela ao canto e sempre se antecedendo um mínimo de tempo ao forte do compasso. (MEDAGLIA, 1993, p. 77)

A maneira de cantar também se alterou, tendo destaque nesse aspecto o violonista e cantor João Gilberto, o divulgador maior da “nova batida”. A impostação da voz dava lugar a suavidade e a uma interpretação mais intimista chegando às vezes a voz a ser quase um sussurro. Essa nova maneira de cantar influenciaria toda uma geração de músicos da chamada MPB[19] como Caetano Veloso, Gilberto Gil, Joyce, Gal Gosta, Edu Lobo e muitos outros, incluindo o próprio Toninho Horta. A partir dali não seria mais necessário aquele grande esforço que a impostação necessitava; o que daria espaço para novas nuances interpretativas. Vale ressaltar que essa nova estética no canto esteve diretamente associada aos avanços tecnológicos da época, uma vez que a qualidade da captação sonora melhorava e permitia uma interpretação com menos impostação.

Várias composições de Horta foram influenciadas por esta estética, entre elas: “Bons Amigos” (TONINHO HORTA, 1980), “Beijo Partido” (TERRA DOS

---

[19] MPB: movimento musical pós bossa nova que se popularizou na década de 1960.

PÁSSAROS, 1980), “Sonhando Com Meu Primeiro Amor” (DURANHO KID 1, 1993), “From Ton to Tom” (FROM TON TO TOM, 2000), álbum este dedicado à bossa nova e ao maestro Tom Jobim, entre muitas outras. Em alguns casos Toninho optou por transformar uma música de outro gênero em bossa, modificando sua levada. Isso ocorre, por exemplo, em “Stella by Starlight”[20] (Once I Loved, 1992), “Naima”[21] e “In a Sentimental Mood”[22] (DUETS – TONINHO HORTA E NICOLA STILO, 1999). Essa prática, de alterar a levada, é comum na música instrumental e torna possível uma transformação significativa no caráter da composição sem que com isso haja alteração harmônica e melódica. Esse procedimento também está presente no disco “Jazz Turns Samba” (1996), do trompetista Claudio Roditi. Nesse álbum *standards* do *jazz* são interpretados em ritmo de samba.

A influência bossa novista pode ser percebida em alguns de seus arranjos: em “Céu de Brasília” (TERRA DOS PÁSSAROS, 1980) há trechos claramente inspirados no gênero em questão; a utilização de cordas arcadas[23] para compor uma base harmônica e até melódica para sustentação e preenchimento de espaços no arranjo. Isso ocorre no arranjo dessa canção, onde as cordas em geral executam notas longas dando a sensação de prolongamento, preenchimento, recurso comumente encontrado nas canções da bossa nova. Esse procedimento ocorre também em “Waiting for Angela” (DIAMOND LAND, 1988), em que, embora não haja cordas, um teclado, *Pad*[24], gera esse efeito, por sinal muito utilizado por músicos mineiros a exemplo de Yuri Popoff e Juarez Moreira.

2.1.2 - Jazz

Assim como a bossa nova, o *jazz* esteve presente em sua formação desde muito cedo por influência de seu irmão Paulo, que o apresentou a importantes nomes do *jazz* como Stan Kenton, Stan Getz, Nelson Riddle, Roy Hamilton, Frank Sinatra e sua orquestra.[25] Por conta disso Toninho afirma que ficou mais simples entender as harmonias complexas quando jovem. Ele declara que o *jazz* “abriu sua

---

[20] Composição de Victor Young e Ned Washington.
[21] Composição de John Coltrane.
[22] Composição de Duke Ellington.
[23] Cordas arcadas: violino, viola, cello e contrabaixo.
[24] *Pad:* Efeito, executado por um teclado elétrico, que simula o som de cordas arcadas.
[25] ***Violões de Minas.*** Roteiro e direção de Geraldo Vianna. Documentário, 2007, DVD. (37:59 min a 38:08 min).

cabeça"[26] e que se não o tivesse conhecido tão cedo não teria o gosto que tem pela harmonia. O historiador Eric Hobsbawm em seu livro "História Social do Jazz" discorre à cerca de suas características:

> O jazz é uma música de executantes. Tudo nele está subordinado à individualidade dos músicos, ou deriva de uma situação em que o executante era senhor. [...] A composição tradicional do jazz é simplesmente um tema para orquestração e variação. Uma peça não é reproduzida, ou mesmo recriada, porém, idealmente, ao menos, criada e usufruída por seus executantes cada vez que é tocada. Dessa forma, mais uma vez idealmente, não há duas execuções exatamente iguais de uma mesma música por uma mesma banda. E se duas execuções de uma mesma música por duas bandas diferentes soarem idênticas, mesmo que o arranjo seja o mesmo, então uma delas estará deliberadamente imitando a outra. [...] É portanto, natural, que a improvisação individual ou coletiva tenha uma importância muito grande para o *jazz*. (HOBSBAWM, 1989, p. 52-53).

A forma de Horta de harmonizar revela esse elemento jazzístico, pois ele está sempre, de certo modo, improvisando os acordes; dificilmente ele harmonizará de maneira idêntica uma mesma música, se tocá-la mais de uma vez.

Toninho possui um disco com ênfase no *jazz* norte americano: (ONCE I LOVED, 1992), álbum que interpreta alguns *standards* de *jazz*, "Stella by Starlight", "Isn`t it Romantic?"[27], "My Funny Valentine"[28], "Lullaby of Birdland"[29], "Footprints"[30], além de composições próprias e de terceiros. Nesse álbum mostra mais o seu lado improvisador e que será analisado mais detalhadamente nessa pesquisa.

Horta gravou, em outros discos, outros temas de *jazz*: "Invitation"[31] (CAPE HORN, 2008), "Days of Wines and Roses"[32] (CAPE HORN, 2008), "Dreamsville"[33] (CAPE HORN, 2008), álbum este em parceria com o multi-instrumentista Arismar Espírito Santo, "Summertime"[34] (TONINHO IN VIENNA, 2007), "Cry Me a River"[35] (TONINHO IN VIENNA, 2007), só para citar alguns exemplos.

No disco (QUALQUER CANÇÃO, 1994), gravado em parceria com o cantor Carlos Fernando e que homenageia Chico Buarque, há uma versão de

---

[26] ***Violões de Minas.*** Roteiro e direção de Geraldo Vianna. Documentário, 2007, DVD. 101 min. Citação de Toninho Horta aos 39`38".
[27] Composição de Richard Rodgers e Lorenz Hart.
[28] *Ibid.*
[29]Composição de George Shearing e George Davis Weiss.
[30] Composição de Wayne Shorter.
[31] Composição de Bronislam Kaper e Paul Francis Webster.
[32] Composição de Henry Mancini e Johnny Mercer.
33 Composição de Henry Mancini, Jay Livinsgton e Ray Evans.
34 Composição de George Gershwim.
35 Composição de Arthur Hamilton.

"Pedro Pedreiro", originalmente um samba. Nessa versão Toninho mostra a sua grande capacidade rítmica e harmônica conduzindo o acompanhamento de forma jazzística, fazendo *walking bass* [36] e realizando re-harmonizações de alta complexidade.

Esse procedimento, de re-harmonização, é muito utilizado pelo artista em várias de suas interpretações musicais, em músicas de outros compositores e até em temas próprios, ou seja, em algumas situações ele modifica as harmonias originais de suas próprias composições.

Também possui uma série de temas com a estética do estilo como "Francisca" (MOONSTONE, 1989), "Gershwim", (MOONSTONE, 1989), "Waltz for Mariana" (ONCE I LOVED, 1992).

2.1.3 – Pop e Rock

Embora Toninho tenha sido profundamente influenciado pelo *jazz* e pela bossa nova, o *pop* e *rock* dos anos 1960 e 1970 fizeram parte de sua trajetória musical de forma marcante:

> Era uma época que o auge, no Brasil, era música *pop* internacional, principalmente o *rock* inglês e o *pop* americano: *James Taylor, Jimi Hendrix, Ten Years After, aquele Auvin Lee, Emerson, Lake & Palmer*, todas essas bandas maravilhosas, *Yes, Genesis*. Eu me lembro de várias músicas que eu fiz nessa época, todas tiveram (mostra no violão a canção "Manuel o Audaz") essa levada *pop*.[37]

O contato com Lô Borges e com os músicos do *Clube da Esquina*[38] foi uma importante experiência para Toninho, pois com eles pôde ter contato com criações musicais que incluíam diversos gêneros, inclusive o *pop* e o *rock*, principalmente *o rock progressivo*[39], tendo participado das gravações dos álbuns "Clube Da Esquina 1" e "Clube Da Esquina 2", como instrumentista e compositor.

---

36 Walking Bass: Tipo de condução executada geralmente pelo contrabaixo; marca característica do *jazz*.

37 Ton de Minas – Solo ao Vivo, 2011, Minas Records e Terra dos Pássaros. (DVD – sessão "entrevista": fala de Toninho Horta: 13:58 min – 14:27 min).

38 *Clube da Esquina*: "Movimento musical" surgido no final dos anos 1960 em Minas Gerais ao qual Toninho pertenceu.

39 *Rock progressivo:* "Gênero de algumas bandas do final dos anos 1960 e início dos anos 1970, também chamado *art rock*. As músicas são longas e de conteúdo profundo. Os intrincados arranjos utilizavam tecnologia de ponta, sintetizadores e um grande número de efeitos sonoros e visuais. Sobressaíram-se os grupos Genesis, Yes, Pink Floyd, King Crimson e Emerson, Lake & Palmer. " DOURADO, Henrique Autran. ***Dicionário de termos e expressões da música***, p. 284.

Além do Clube participou também, temporariamente, do grupo "Som Imaginário", com fortes influências do *rock* e *pop* e com um toque de psicodelismo, algo que marcou os anos 1970. Esse grupo acompanharia Milton em várias ocasiões incluindo a gravação do histórico disco "Milagre dos Peixes", de 1974.

Caetano Veloso aponta para a adesão da estética do *fusion*[40] americano na música de Milton Nascimento:

> Sem apresentar ruptura com as conquistas da bossa nova, exibindo especialmente uma continuidade em relação ao samba jazz carioca, Milton sugeriu uma fusão que - partindo de premissas muito outras e de uma perspectiva brasileira – confluía com a "fusion" inaugurada por Miles Davis. Essa fusão brasileira desconcertou e apaixonou os próprios seguidores da "fusion" americana. (Caetano Veloso apud BORGES, 1996, p. 14).

Toninho faz menção a um tipo de valsa característica de Minas Gerais, com influência *pop*:

> Esse ritmo que a gente usa de 6/8, (mostra ao violão) que tem nas músicas do Beto, do Lô, minhas, do Flávio, do Milton que é a única valsa *pop* do Brasil. Porque você tem o chamamento do sul, que é mais ligado aquela guarania, que o acento é no primeiro tempo, você tem a valsa choro né, que a música própria está dizendo é uma canção em ritmo de 3/4, você tem a valsa *jazz*, mais sofisticada (toca a harmonia de sua composição, "Francisca") e a valsa mineira (mostra novamente ao violão) tem vários tipos de acentos, mas sempre no contratempo. Então eu considero a valsa mineira muito, muito, a mais *pop* de todas aqui do Brasil e ela é totalmente influência da Espanha, eu acho, daquelas coisas dos rasgueados.[41] (Horta faz menção a escola violonística flamenca).

Seguem dois exemplos rítmicos da valsa mineira a qual Toninho faz menção:

[40] *Fusion:* "Genericamente, mesclagem de estilos musicais, especialmente entre o *rock* e o *jazz* dos anos 1970, como nas últimas fases de Miles Davis e, do lado do *rock*, nomes como Blood, Sweat & Tears, Frank Zappa e Chicago Transit Authority. " DOURADO, Henrique Autran. ***Dicionário de termos e expressões da música***, p. 142.

[41] Depoimento concedido ao CD **Violão Ibérico**. Retirado do link http://www.youtube.com/watch?v=lvEmNEUHap8, (1:51 min – 2:47 min). Acesso em 30/10/2013.

Como exemplo desse tipo de valsa podemos citar: “Pilar” (DIAMOND LAND, 1988), “Pras Crianças” (DURANGO KID 1, 1993), “Nunca Vou Esquecer” (MOONSTONE, 1989), “Vôo dos Urubus” (TONINHO HORTA, 1980); todas composições do Toninho. Ela também pode ser notada em seu arranjo para “Moon River” (FOOT ON THE ROAD, 1994), composição de Henry Mancini.

A adesão de elementos do *pop* e *rock* se faz presente na forma como Horta toca, arranja e compõe.

O disco TERRA DOS PÁSSAROS de 1980 é recheado desses elementos: Horta utiliza em algumas faixas o uso da guitarra elétrica com efeitos, fazendo uso de idiomatismos presentes nos estilos em questão, a exemplo do solo em “Céu de Brasília” (TERRA DOS PÁSSAROS, 1980). Nesse mesmo disco estão presentes várias de suas composições que podem se enquadrar, principalmente pelo aspecto rítmico, nesses gêneros: “Falso Inglês” (TERRA DOS PÁSSAROS, 1980), “Diana” (Idem), “Dona Olímpia” (Idem), “Serenade” (Idem). Além destas, outras canções de sua autoria: “Manuel, o Audaz” (TONINHO HORTA, 1980), “Durango Kid” (DURANGO KID 1, 1993), também se enquadram nesses gêneros.

Horta utiliza uma levada *pop* bastante singular, em que é possível perceber a sua grande inventividade rítmica e que caracteriza a sua forma tão pessoal de tocar violão e guitarra. Juarez Moreira, violonista mineiro, afirma que “...alguns acompanhamentos que ele fez apresentam uma complexidade e dificuldade técnica quase igual a determinados solos de violão. ”[43]

[42] Esses dois exemplos foram transcritos da execução de Toninho Horta, ao violão, no link http://www.youtube.com/watch?v=lvEmNEUHap8, (1:51 min – 2:47 min). Acesso em 30/10/2013.
[43] Retirado do link: http://ensaios.musicodobrasil.com.br/juarezmoreira-toninhohorta.pdf. Acesso em 05/11/2013

2.2 - A Escola Mineira

A música mineira é de grande importância no contexto nacional e até internacional, tendo atraído, como vimos, atenção de grandes nomes da música, a exemplo do guitarrista Pat Metheny. Pode-se afirmar que há uma linguagem musical pertencente ao estado, na qual compositores como Milton Nascimento, Lô Borges, Flávio Venturini, Yuri Popoff, Toninho Horta, entre outros, estão inseridos. O "Clube da Esquina" evidenciava um estilo próprio de Minas Gerais, onde diversas influências caminham lado a lado mostrando a pluralidade de ritmos e as inovações harmônicas que artistas como Milton, Toninho e Lô Borges produziram.

> ...quem juntou tudo, o rock, o jazz, a bossa, o clássico, a música regional, criando uma grande síntese, foi o Clube da Esquina. Dentro da imensa diversidade sonora produzida até então, o Clube da Esquina ressuscitou o espaço da MPB certificando com qualidade, a incorporação dos diversos elementos propostos pelos movimentos que o antecederam.[44]

A *sui generis* abordagem harmônica, nas músicas de muitos compositores de Minas, se destaca como uma de suas peculiaridades: a sintetização de diversos gêneros musicais explica, em grande medida, essa concepção harmônica.

A harmonia é elemento fundamental na música de Horta: suas composições são carregadas, diversas vezes, de procedimentos harmônicos complexos, a exemplo de mudanças para campos harmônicos distantes, inclusão de acordes de empréstimo modal e uso de certas extensões e aberturas que tornam seus acordes, muitas vezes, marcas características de seu estilo; tópico que será estudado mais adiante. A influência da música erudita, com destaque para o impressionismo francês, faz-se presente na questão harmônica:

> Ele (Chiquito Braga, violonista mineiro) diz que, por absurdo que possa parecer, a música mineira é muito influenciada por Debussy e Ravel, ao menos a dele é. É preciso colocar essa afirmação em perspectiva: dentro de um cenário que era derivado do samba canção e timidamente absorvia a bossa nova e o *rock*, a música mineira dos anos 1960 adota os acordes dissonantes com uma inflexão modal mais forte, ou seja, o que absorveu dos franceses foi mais o uso de certos procedimentos harmônicos que aquele discurso aberto. Chiquito Braga portanto é um padrinho daqueles acordes inesperados, que exigem posições inusitadas da mão esquerda, que parecem ir sempre à direção contrária do que o ouvido espera, que é a

[44] VILELA, Ivan. ***Nada ficou como antes***. REVISTA USP. São Paulo, n.87, p. 19, setembro/novembro 2010.

> marca registrada tanto de Toninho Horta quanto do mais recente Juarez Moreira.[45]

A convivência com Chiquito Braga e com os compositores e músicos do "Clube da Esquina", principalmente Milton Nascimento, foi uma importante escola para Horta. Chiquito era amigo de seu irmão Paulo e frequentemente ia à casa dos Horta. Toninho, ainda menino, ficava observando Chiquito tocar e se encantava com seu estilo:

> O Chiquito Braga tinha uma suavidade e os acordes de base parecendo de orquestra. Eu tinha uma relação grande com o Chiquito e tudo isso me abriu a cabeça. [...] O que mais aparece na escola mineira são os encadeamentos harmônicos e a maneira como os violonistas tocam a harmonia. Cada um deles desenvolveu um jeito próprio. [...] Muita gente acha que musica mineira é só harmonia, muita igreja, mas não, também tem uma cultura dos tambores, agora mais pesquisada por Maurício Tizumba.[46]

A "cultura dos tambores", mencionada na fala de Toninho, pode ser exemplificada pelo congado mineiro, uma manifestação musical, cultural e religiosa. Milton Nascimento explora em algumas de suas composições a influência da "cultura dos tambores", tendo gravado um disco com o título "Tambores de Minas" de 1998, no qual a faixa título revela essa estética. Toninho também se diz profundamente influenciado por Milton, afirmando ser este um dos seus grandes inspiradores: "...Muito daquela coisa do violão rasgado que eu faço, ou as coisas de vocalize, parcamente, modestamente, é influência do Bituca..."[47]

2.3 - Concepção Musical

Toninho Horta possui uma maneira muito pessoal de tocar violão e guitarra, destacando-se pelas suas complexas harmonizações e pela originalidade de suas composições. Segundo o músico, compositor, arranjador e baixista Yuri Popoff, Toninho "...inventou um jeito de tocar violão que ninguém toca daquele jeito. "[48] No mundo todo há músicos que se inspiraram em sua música e muitos dedicaram composições ao artista, a exemplo de Hermeto Pascoal; "De volta a Belô" e "Tema

---

[45] ***O Violão com Fábio Zanon***. Programa radiofônico de número 108. (Fala de Fábio Zanon: 13:39 min. – 14:25 min).
[46] CAMPOS, Maria Tereza R. Arruda Campos. ***Toninho Horta – Harmonia Compartilhada***, pp. 28-29.
[47] Depoimento de Toninho Horta concedido ao site http://www.museuclubedaesquina.org.br/. Acesso em 06/09/2013. Bituca é o apelido de Milton Nascimento.
[48] ***A Música Audaz de Toninho Horta,*** 2011, Arcanga Filmes e Terra dos Pássaros (DVD: 41:38 min. – 41:51 min).

pro Toninho", "Ivan Lins; "Cê" e Luizão Maia; "Pro Toninho Horta"[49]. Desde cedo, também pelo contato que teve com a bossa nova e o *jazz*, Horta se encantou com a harmonia e desenvolveu procedimentos técnicos, no violão e na guitarra, que se tornaram marcas características de seu estilo, sua assinatura musical. Declara que sempre foi fanático por orquestrações, por piano e que sua intenção era ampliar o som de seu instrumento:

> ... o piano tem uma dimensão muito grande, você pode apertar um pedal e dar as 88 notas do piano. No violão você não consegue fazer isso, a formação dos acordes no violão fica limitada. Então naturalmente eu fui começando a desenvolver as inversões dos acordes; eu fazia um acorde de quatro notas e queria ouvir uma nota que estava no meio desse acorde lá na ponta ou vice versa. Eu fui abrindo os dedos. [...] Eu ampliei o meu conhecimento musical, em termos da parte mecânica do violão, experimentando as inversões. E como artifício para conseguir uma sonoridade maior no violão utilizo muitas cordas soltas para dar uma amplitude maior, como se fosse um teclado, uma orquestra e faço arpejos, o que já é uma influência da área erudita. [...] Quando eu estou tocando uma música, o Durango Kid ou uma música solo, eu estou fazendo umas linhas de baixo, faço arpejos, de repente faço terças que parecem duas flautas tocando, de repente toco como se fosse uma percussão. Parece que estou sempre querendo transformar o violão em um som de orquestra, mas o violão tem suas limitações e simplesmente foi aí que eu consegui personalizar o meu trabalho.[50]

Vale ressaltar que comumente os violonistas utilizam apenas quatro dedos da mão direita: polegar, indicador, médio e anelar, no entanto Horta utiliza também o dedo mínimo, conseguindo tocar cinco cordas simultaneamente, ao invés de quatro, acrescentando uma voz aos seus acordes.

Outro detalhe é que Toninho, ao contrário da maioria dos violonistas, não utiliza unhas na mão direita, o que resulta num som mais aveludado e que dá ainda mais personalidade à sua maneira de tocar; usa palheta apenas tocando guitarra, mas também a toca com os dedos.

O exemplo a seguir, transcrito da introdução da canção "Liana" (DURANGO KID, 1995), de autoria própria, ilustra a sua fala anterior, a sua vontade de ampliar o som do violão tornando-o mais orquestral:

---

[49] CAMPOS, Maria Tereza R. Arruda Campos. ***Toninho Horta – Harmonia Compartilhada***, pp. 205 - 207.

[50] ***O Violão com Fábio Zanon***. Programa radiofônico de número 76. (Fala de Toninho Horta: 19:55 min. – 22:05 min).

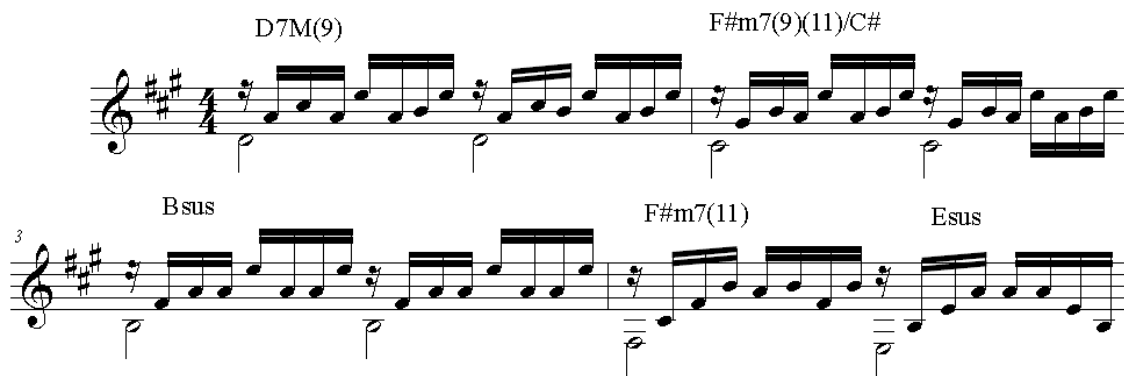



Figura 1 - Intro. Liana

A sonoridade desse trecho musical, tocado por Horta, se assemelha a de uma harpa, característica essa bastante presente na maneira como o artista executa seus arpejos, em parte pelo timbre que ele extrai de seu instrumento. Sua execução, ao violão, é feita com a 2ª corda afinada em lá, sendo que usualmente é afinada em si. Esse procedimento de alterar a afinação usual do violão é usado pelo artista em outras composições de sua autoria, a exemplo de "Céu de Brasília" e "Diana" (TERRA DOS PÁSSAROS, 1980).

Na música popular a prática da re-harmozinação é bastante comum, gerando alterações significativas em determinada composição, sendo que em muitos casos essa prática é utilizada com sucesso. Porém nas composições de Horta a integração entre harmonia e melodia é muito grande, ou seja, elas são indissociáveis e uma possível alteração harmônica poderia provocar uma grande descaracterização de sua composição, como aponta Wagner Tiso:

> A composição do Toninho é muito difícil você fazer um arranjo, harmonizar uma música do Toninho sem ser com a harmonia que ele fez, entendeu? Parece que descaracteriza, parece que a melodia foge da música, a harmonia foge da melodia. Então quando você vai gravar o Toninho tem que ser com a harmonia que ele criou. Isso é uma coisa muito importante.[51]

Isso ocorre devido ao fato de as harmonias compostas por Toninho, diversas vezes, fugirem do usual, a exemplo da canção "Beijo Partido", na qual ocorrem muitas modulações e empréstimos modais. Outro fator é que muitos compositores compõem a harmonia em função da melodia, tornando a harmonia algo que acompanha, que apenas complementa o desenho melódico. No caso de Horta a harmonia não apenas acompanha a melodia, mas as duas criam um

---

[51] ***A Música Audaz de Toninho Horta,*** 2011, Arcanga Filmes e Terra dos Pássaros (DVD: 41:03 min – 41:25min).

conjunto no qual ambas têm semelhante importância. Vale ressaltar que Toninho faz constante uso de extensões em suas melodias, bem como em suas harmonias. Seguem abaixo alguns exemplos:

Figura 2 - Sonhando com meu primeiro amor - parte A

Nesse trecho musical, parte A do tema “Sonhando Com O Meu Primeiro Amor” (DURANHO KID 1, 1993), a melodia é recheada de extensões. Nos dois primeiros compassos temos a 7ª maior[52] e a 9ª, dentro de uma inversão de um acorde maior. No terceiro compasso há novamente a presença da 9ª, em um acorde menor. No seguinte, 9ª em um acorde maior com 7ª menor, um dominante. No quinto, 11ª e 7ª, no sexto 9ª menor. No sétimo 13ª, no oitavo 7ª maior e 9ª e por fim, no último compasso, 11ª em um acorde menor.

Logo abaixo, a parte A da canção “Dona Olímpia” (TERRA DOS PÁSSAROS, 1980):

[52] Embora a 7ª, nesse caso maior, ser considerada uma extensão, Sérgio Paulo Ribeiro de Freitas em sua dissertação “Teoria da harmonia popular – uma definição das relações de combinação entre os acordes na harmonia tonal” destaca a tétrade como acorde básico e portanto a 7ª, “no âmbito da presente concepção da Harmonia Tonal em uso na música popular” como sendo parte do acorde, deixando de ser entendida como dissonância ou extensão.

Figura 3 - Dona Olímpia - parte A

No primeiro e segundo compassos da melodia aparecem 6ª, 7ªs, 9ªs e a 11ª. No terceiro e quarto uma nota longa, que é a 7ª. O quinto, sexto, sétimo e oitavo são praticamente iguais aos anteriores, com exceção do último onde há um dominante com a 3ª maior na melodia. No compasso nove, 7ª, 9ª e 11ª estão presentes e no próximo a 5ª justa do acorde menor. No compasso 11 várias extensões ocorrem sobre um acorde dominante, o que pode caracterizá-lo como um alterado (alt)[53]: 9ª menor, 9ª aumentada e 11ª aumentada. No 12, 6ª e 7ª maiores, no próximo notas da tríade e a 6ª. No compasso 14 ocorre um acorde pouco usual, de função dominante onde há presença da 3ª maior e da 4ª justa, notas que normalmente não aparecem juntas, pois a 4ª justa em um dominante é a nota evitada e a 3ª maior em acorde sus também é evitada. Na melodia há presença tanto da 3ª quanto da 4ª, esta como nota de passagem, além da 5ª justa e 7ª menor. Esse acorde será estudado em um dos próximos itens dessa pesquisa. Nos dois compassos seguintes uma mesma nota, mi, incide sobre dois acordes diferentes: F#m7, sendo a 7ª, e Am7, esse com algumas inversões, sendo a 5ª.

---

[53] Alterado: Menção ao 7º grau da escala menor melódica, o modo alterado. O acorde desse modo, sem a 5ª justa, pois esta não faz parte da escala, resulta em um dominante com as seguintes extensões: 9ª menor, 9ª aumentada, 11ª aumentada e 13ª menor. O modo dom-dim “dominante-diminuto” gera uma escala simétrica formada por semitom-tom que poderia também ser aplicada a este acorde, como uma alternativa ao alterado. Na dom-dim estão presentes: tônica, 3ª maior e 5ª justa, com as extensões: 7ª menor, 9ª menor, 9ª aumentada, 11ª aumentada e 13ª maior.

Como último exemplo, seguem os nove primeiros compassos da composição “Francisca” (MOONSTONE,1989):

Figura 4 - Francisca

Nessa valsa, de influência jazzística, extensões também estão presentes: no primeiro compasso a 9ª, que também aparece no segundo ao lado da 11ª. Esta extensão também está no terceiro compasso. No seguinte, sobre um acorde dominante com 9ª menor, ocorre a 7ª. No sexto compasso, notas do a tríade maior: 3ª e 5ª. No sétimo a 5ª e a 7ª maior e no próximo, em cima de um acorde Xm7(b5), também conhecido como “meio diminuto”, ocorrem a 7ª e 13ª menor. No último compasso não há extensões, apenas a 5ª justa e a tônica. Com esses exemplos fica claro que Horta faz uso constante de extensões, as também chamadas “dissonâncias”: uma influência notável do *jazz* e da bossa nova.

Outra característica do estilo de Horta é o *Chord Melody*[54], que pode ser apreciada em “Estudo Brasileiro” (QUADROS MODERNOS, 2000), “From Ton to Tom”, “Second Time”, “Tuesdays Waltz” (TONINHO IN VIENNA, 2007), todas de sua autoria e em “Moon River” (SERENADE, 1997), de Henry Mancini e Johnny Mercer. Toninho também utiliza *chord melody* e blocagens de acordes[55] em suas improvisações, assunto que será tratado no tópico seguinte. Ele também atua como

[54] *Chord Melody*: técnica em que o violonista ou guitarrista executa, simultaneamente, a melodia, a harmonia e o ritmo. Como referências dessa maneira de tocar temos Joe Pass, que aplica essa técnica ao universo do *jazz*, e Baden Powell, que aplica ao universo da música brasileira.
[55] Blocagens de acordes: uso de acordes, conjunto de notas simultâneas, com a melodia presente geralmente na nota mais aguda.

cantor; a técnica de *vocalize*[56] tem destaque em sua obra, além de letrista, tendo letrado uma de suas mais famosas composições: “Beijo Partido”.

2.4 - O Improvisador

Em seus solos improvisados Horta utiliza alguns procedimentos que serão aqui brevemente explanados. Juarez Moreira descreve o improviso de Toninho como “...calmo e sereno, sem mostrar muito virtuosismo, apenas a serviço da música. ”[57] Algumas de suas influências na guitarra: Chiquito Braga, Wes Montgomery, Tal Farlow, Joe Pass, Pat Metheny; o que mostra, novamente, a grande influência do *jazz* em sua improvisação. Ele revela que embora não tenha grande capacidade técnica para solar, transforma a harmonia de tal maneira que parece quase outra música[58], investindo em outras nuances:

> Tem muita gente que tem muita técnica e tudo, mas as vezes quer mostrar mais a virtuosidade né, o outro quer mostrar mais a velocidade a versatilidade, mas o som não é tão limpo, né. Eu já procuro aquela coisa do timbre, da cor e da invenção, da criatividade dos acordes, da sequência dos acordes; que é uma coisa, também, que eu criei né, as inversões.[59]

Esse depoimento pode ser ilustrado pelo seu famoso solo em “O Trem Azul” (CLUBE DA ESQUINA, 1972), no qual Toninho faz um improviso tecnicamente simples, entretanto muito bem construído melodicamente por meio do uso das oitavas, algo muito comum em seus improvisos e uma notável influência de Wes Montgomery. Esse solo pode ser considerado como sendo parte da canção, tanto que foi orquestrado e gravado, idêntico ao original, por Tom Jobim em seu disco “Antonio Brasileiro” de 1994.

Outro procedimento comum em suas improvisações, além do constante uso das extensões, é o uso de acordes, seja pela blocagem ou pelo *chord melody*. Horta também executa solos rítmicos com acordes, ou seja, ele cria um improviso, as vezes mantendo a própria harmonia (aberturas originais) do acompanhamento,

---

[56] *Vocalize*: “Genericamente, música vocal desprovida de texto e cantada, como sugere o termo, sobre vogais. ” DOURADO, Henrique Autran. ***Dicionário de termos e expressões da música***, p. 362.

[57] Retirado do link: http://ensaios.musicodobrasil.com.br/juarezmoreira-toninhohorta.pdf. Acesso em 05/11/2013

[58] CAMPOS, Maria Tereza R. Arruda Campos. ***Toninho Horta – Harmonia Compartilhada***, p. 187.

[59] Depoimento concedido ao CD **Violão Ibérico**. Retirado do link http://www.youtube.com/watch?v=lvEmNEUHap8, (5:26 min – 5:49 min). Acesso em 30/10/2013.

construindo motivos rítmicos, por meio de arpejos ou variando as levadas. O contrário também ocorre, ou seja, ele pode manter uma mesma levada e improvisar os acordes criando melodias com as pontas (notas mais agudas), notas internas dos acordes ou mantendo, sobre uma sequência harmônica, uma mesma nota de ponta, que Toninho denomina como nota de orquestração.[60]

Os procedimentos descritos anteriormente podem ser percebidos em várias de suas gravações; “Diana”, “Pras Crianças”, “Vento”, de sua autoria, (DURANGO KID 1, 1993), “Pedro Pedreiro” (QUALQUER CANÇÃO, 1994), “Dona Olímpia” e “Bons Amigos” (DURANGO KID 2, 1995), “Sem Você”[61] (SEM VOCÊ, 1995), “Pilar” e “Gershwim” (SERENADE, 1997). A blocagem de acordes, bem como o uso de *single notes*[62], serão minuciosamente estudadas no próximo capítulo, com a análise dos solos em “Stella by Starlight”, “Isn’t it Romantic?” e “Lullaby of Birdland” (ONCE I LOVED, 1992).

Em um Workshop Horta mostra, na guitarra, o procedimento de executar uma sequência harmônica sem variar a nota mais aguda, algo bastante usado em suas harmonizações e improvisações:

63

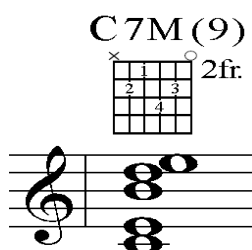
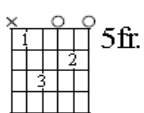
Vale ressaltar que nesse trecho musical, executado *ad libitum*,[64] Toninho utiliza, em alguns acordes, os cinco dedos da mão direita e que embora alguns acordes estejam sem a tônica (fundamental) fica subentendida a sua qualidade,

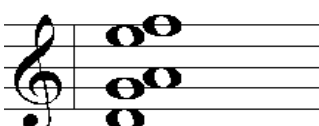
---

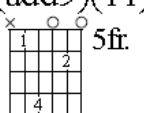
[60] Retirado do link: http://www.youtube.com/watch?v=uC_6Oc116tc&list. Acesso em 31/10/2013.
[61] Canção de Tom Jobim e Vinícius de Moraes.
[62] *Single* Notes: notas “solteiras”, ou seja, individuais. Exemplificando: uso de apenas uma nota por vez.
[63] Transcrito do link: http://www.youtube.com/watch?v=uC_6Oc116tc&list (0:53 min - 1:03 min). Acesso em 31/10/2013
[64] *Ad libitum*: livre, sem preocupação com a pulsação do tempo e a fórmula de compasso.

devido ao encadeamento harmônico. É interessante notar que a nota mais aguda, de ponta, apesar de se manter a mesma durante todo o trecho, vai mudando de função em cada acorde, gerando tensão, uma vez que nosso ouvido está mais habituado com um movimento melódico mais fluido quando há várias mudanças de acordes. Como exemplo desse procedimento, nota de ponta, podemos citar a parte A da canção “Samba de Uma Nota Só”, de Tom Jobim. Mais características a respeito da improvisação do artista serão estudadas no capítulo seguinte.

2.5 - Acordes característicos de seu estilo

Esse item visa catalogar e explicar alguns dos acordes utilizados pelo artista, que se caracterizam por fazer parte da sua maneira de tocar, sendo que alguns são menos usuais no universo geral do violão e da guitarra. É evidente que este tópico não tem a pretensão de catalogar todos os acordes utilizados por Horta. A não ser para os acordes com cordas soltas, será adotada a tonalidade de Dó (C) ou Sol (G) para a escrita dos demais, dependendo da região (tessitura) em que se encontra o acorde. Logo abaixo segue um exemplo de como serão escritos os acordes:

Acima do pentagrama com as notas musicais se encontra a cifra e um desenho que simula o braço do violão com seis cordas, sendo que as linhas verticais representam as cordas e as horizontais as casas do violão. O “x” significa que a corda em questão não deve ser tocada; “o” significa que a corda é solta (deve ser tocada). Os números “1”, “2”, “3” e “4” indicam a posição dos respectivos dedos (da mão esquerda): indicador, médio, anelar e mínimo. O símbolo “fr.” indica a casa; nesse caso “2fr.”, ou seja, o desenho do braço começa a partir da 2ª casa. A pestana será percebida caso haja repetição de um mesmo dedo em mais de uma nota na mesma casa.

Vale ressaltar que para todos os acordes transcritos será adotada a afinação padrão do violão, ou seja: 1ª corda, mi; 2ª corda, si; 3ª corda, sol; 4ª corda, ré; 5ª corda, lá; 6ª corda, mi. Além disso Horta utiliza muitas pestanas com os dedos 2 (anelar), 3 (médio) e 4 (mínimo), além do 1 (indicador).

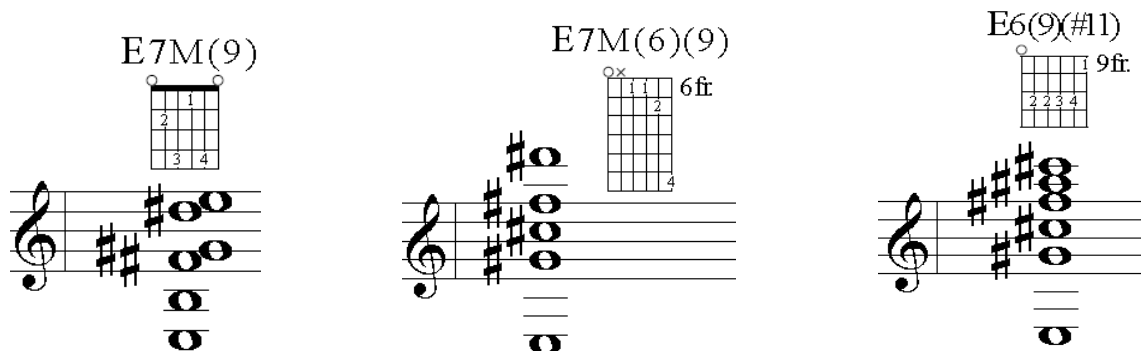
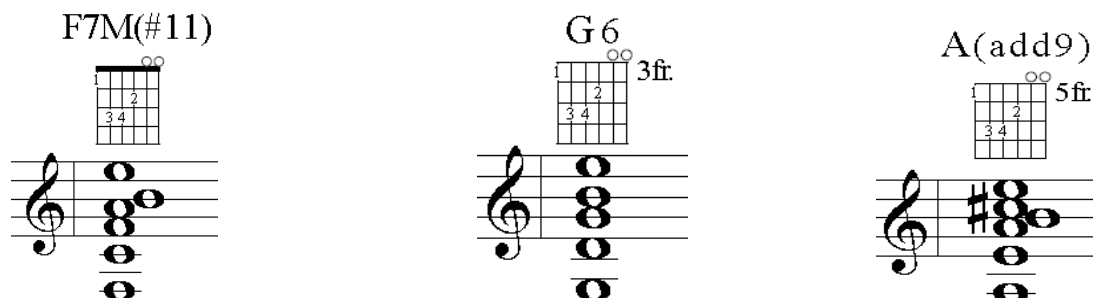
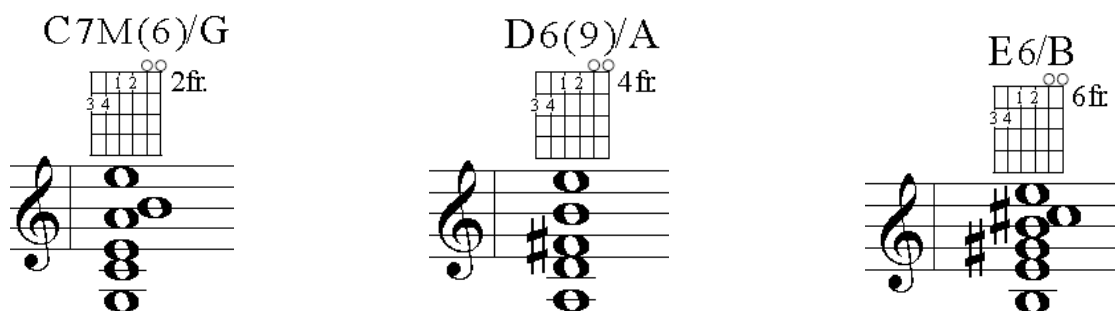
Todos os acordes seguintes foram transcritos de performances, gravações e shows, do músico. Outra consideração importante: todos os acordes escritos podem ser tocados omitindo algumas notas, como faz Toninho, às vezes.

2.5.1 – Acordes com cordas soltas

Como vimos anteriormente, Toninho, para "ampliar o som do violão", utiliza muitos acordes com cordas soltas. Vale ressaltar que nem todos os acordes com cordas soltas podem ser transpostos para outras tonalidades. Seguem exemplos:

Esses dois acordes são bem parecidos, sendo diferenciados apenas por uma nota. Uma característica interessante de ambos é o intervalo de 2ª menor na ponta, sendo que o primeiro acorde é um *cluster*, ou seja, possui dois intervalos de 2ª em um âmbito de uma 7ª (maior ou menor)[65], além de poder ser considerado um "acorde por quintas", *spread* (posição espalhada), visto que possui dois intervalos consecutivos de 5ª justa.[66] O segundo acorde pode também funcionar como uma inversão de Bb maior.

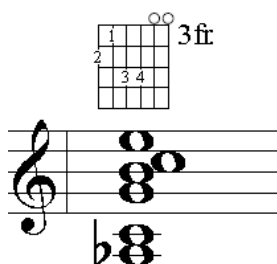
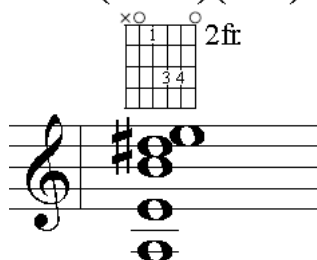
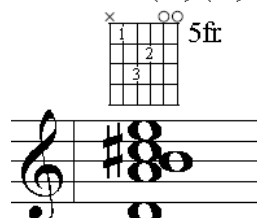
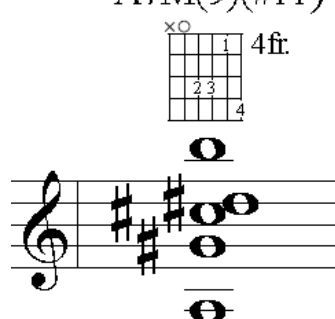
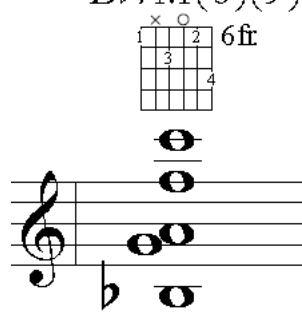
[65] TINÉ, Paulo José de Siqueira. Harmonia – Fundamentos de Arranjo e Improvisação, p. 67.
[66] Ibidem, p. 55.

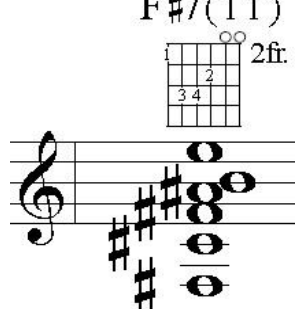
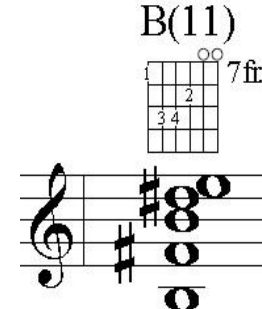
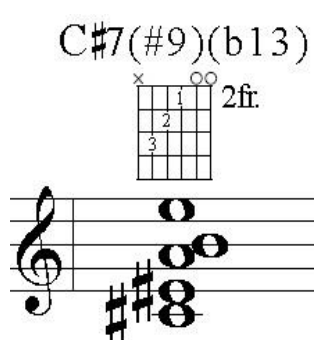
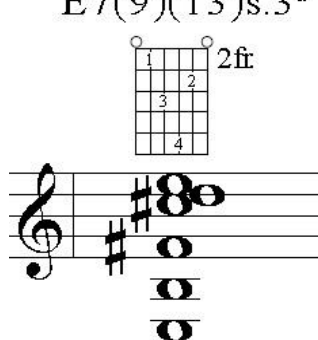
Esses três acordes são exemplos de *spreads*, sendo os dois primeiros aberturas por quintas.

Outro exemplo de acorde menor com 2ª menor na ponta, além de possuir dois intervalos consecutivos de 5ª justa e uma tríade sobreposta, a tríade de D#m.

Mais exemplos de acordes menores, sendo que no Am7(9) há dobra da 7ª.

O primeiro, E7M(9), é um *cluster*, possuindo uma sonoridade bem cheia e ampla. O segundo, E7M(6)(9), e o terceiro, E6(9)(#11), são acordes "quartais", já que possuem dois intervalos consecutivos de 4ª justa. Eles também seriam "quartais" caso possuíssem dois intervalos consecutivos de 4ª aumentada.[67]

É interessante notar que esses três acordes maiores possuem a mesma "fôrma" (desenho) nas três últimas cordas; 3ª, 4ª, 5ª e 6ª, deixando soar as duas primeiras cordas soltas; 1ª e 2ª, um artifício bastante violonístico. Embora as "fôrmas" sejam as mesmas, as extensões sobre cada acorde são diferentes.

Mais exemplos de acordes com "fôrmas" iguais nas cordas superiores, mantendo as duas primeiras cordas soltas.

---

[67] TINÉ, Paulo José de Siqueira. Harmonia – Fundamentos de Arranjo e Improvisação, p. 41.

Esse acorde é um aumentado, possui a 5ª aumentada (#5), além de conter a 9ª aumentada, (#9), sendo esta nota pouco usual em acordes maiores com 7ª maior. O acorde aumentado com 9ª aumentada se enquadra perfeitamente no VI grau da escala maior harmônica; escala "construída a partir da escala menor harmônica com a terça elevada em meio-tom, ou seja, maior. Exemplo: **DÓ RÉ MI FÁ SOL LÁb SI DÓ**. Também pode-se pensar na escala maior com o sexto grau rebaixado em semitom. "[68]

Acorde "por quintas" sem 3ª e 7ª, com intervalo de 2ª menor na ponta.

Nesse D7M(6)(9) não há presença da 3ª maior, que apesar de ser uma nota importante para definir a qualidade do acorde pôde ser omitida sem causar ambiguidade. É evidente que o contexto harmônico irá definir se o acorde em

[68] TINÉ, Paulo José de Siqueira. Harmonia – Fundamentos de Arranjo e Improvisação, p. 64.

questão irá soar como maior ou menor. Também há uma tríade sobreposta, a de lá maior.

Outros exemplos de *spreads*.

O primeiro acorde foi citado anteriormente, na análise da canção “Dona Olímpia”, de Toninho Horta. Ambos possuem a mesma “fôrma”, como visto antes, e uma característica peculiar: a presença simultânea da 3ª maior e da 4ª justa, um procedimento incomum, uma vez que em um acorde, geralmente, quando há 3ª maior não há 4ª justa e vice-versa. Ambos soam como dominantes, que preparam para outros acordes, porém com uma sonoridade diferente dos dominantes convencionais.

Dois dominantes sendo o primeiro um alterado. O segundo não possui 3ª e nem 4ª justa; soa de maneira bastante suspensa, mas a 7ª menor e a 13ª maior o aproximam da sonoridade de um dominante. Esse acorde é usado por Horta em "Durango kid" (SOLO AO VIVO, 2006) como um dominante que prepara para lá maior. Além disso é um *cluster* e um *spread*.

2.5.2 – Acordes sem cordas soltas

É importante lembrar que os acordes sem cordas soltas podem ser transpostos para todas as tonalidades; um estudo útil para ampliação do vocabulário de acordes e conhecimento do braço do instrumento (violão ou guitarra).

Esse acorde menor é formado pela tríade menor, com dobra da 5ª, e pela 9ª maior. A sonoridade do intervalo de 2ª menor formado entre 9ª e a 3ª é o que traz peculiaridade ao acorde em questão. Intervalos de 2ª menor, no violão e na guitarra, "soam bem", podendo ser encontrados em vários acordes usados por violonistas e guitarristas da música popular.

O primeiro acorde possui uma meia pestana com o dedo 2, recurso que torna o dedo 4 livre para incluir a 9ª. O segundo é "quartal" com a presença simultânea da 7ª e da 6ª.

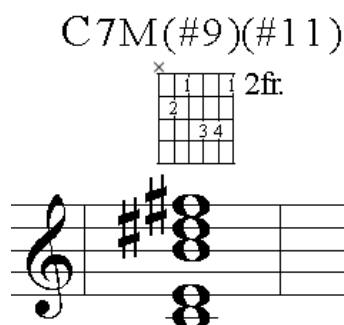
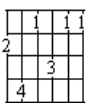
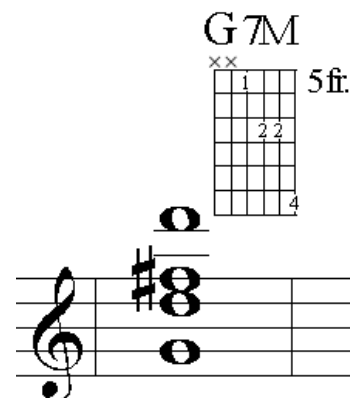
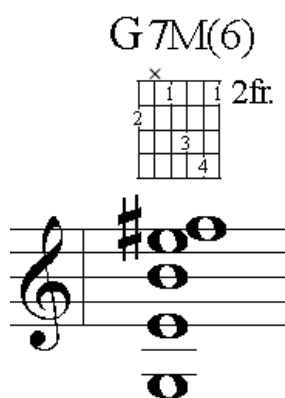
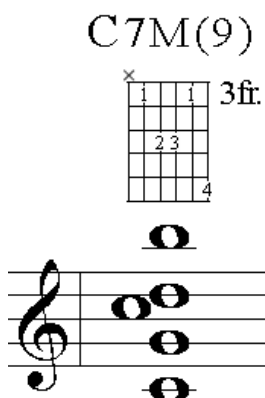
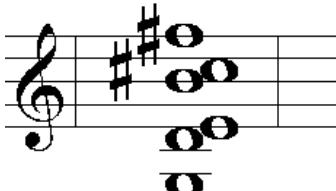
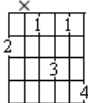
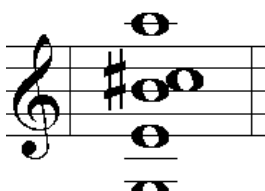
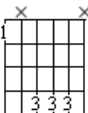
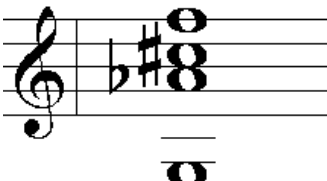
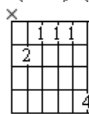
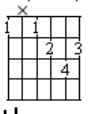
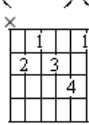
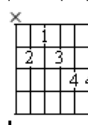
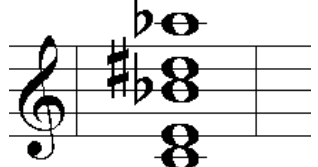
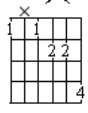
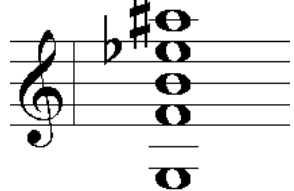
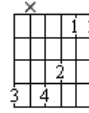
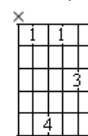
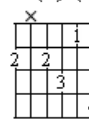
Essa inversão de acorde maior, com 7ª maior ou 6ª, com a 3ª no baixo é muito usada por compositores e músicos mineiros, a exemplo de Milton Nascimento, Lô Borges, além do próprio Toninho Horta.

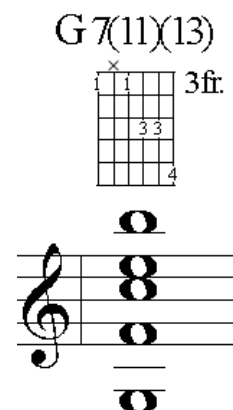
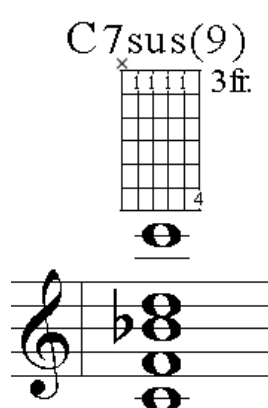
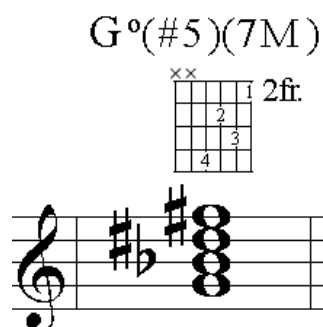
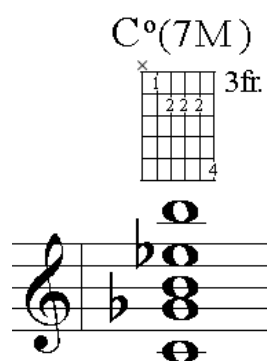
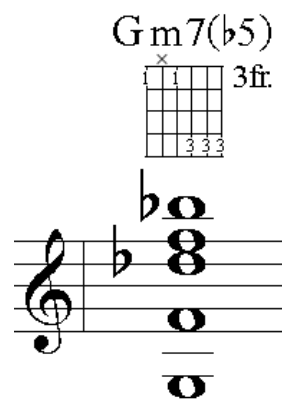
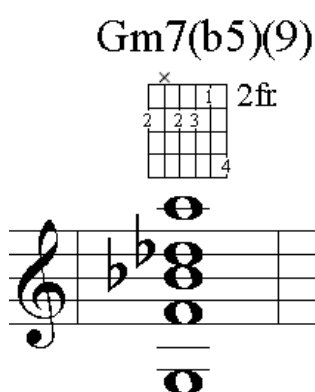
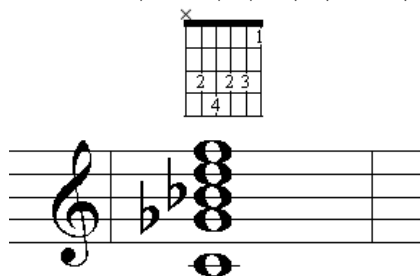
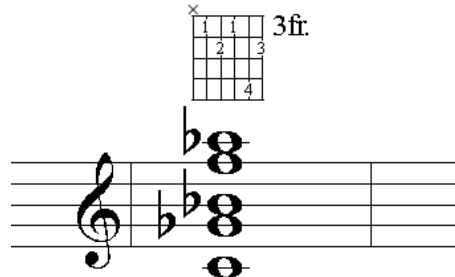
Outros exemplos desse tipo de inversão, com a quarta aumentada (#11).

O primeiro acorde possui uma pestana menos usual, com o dedo 2. Nas composições de Horta e nas harmonizações do mesmo esses acordes aparecem, comumente, seguidos um do outro na ordem acima, ou seja: G(#5)→G6. Essa cadência também é bastante usada pelo músico mineiro Yuri Popoff e por outros músicos mineiros.

Outro exemplo da mesma cadência, com aberturas diferentes.

Esse acorde possui uma característica pouco usual: a presença simultânea da 6ª e da 5ª aumentada. São notas que normalmente não aparecem juntas em um acorde: como vimos nos exemplos anteriores a 5ª aumentada pode

resolver na 6ª, ou ainda na 5ª justa. Percebe-se a tríade, sobreposta, de si maior na ponta do acorde.

Outro acorde pouco usual, maior, com 7ª maior e 9ª aumentada. Esse acorde advém da escala menor harmônica, especificamente o VI grau, lídio 9+ (9ªaumentenda). Também pode-se pensar em tríades sobrepostas; a de dó maior com a de si maior, apesar de nesse caso a 5ª justa de dó não estar presente. Esse acorde caracteriza a canção “Pedra da Lua” (TERRA DOS PÁSSAROS, 1980) de autoria do Toninho. O seu relativo é acorde do IV grau da escala menor harmônica, o dórico 11+ (4ª aumentada).

As duas primeiras aberturas caracterizam acordes “por quintas”, sendo que na primeira há dobra da fundamental e na segunda da 6ª. O terceiro acorde não possui 3ª maior, mas sim uma dobra da 5ª.

Exemplos de acordes maiores, 7ª maior e 6ª maior, com 11ª aumentada (lídio). O primeiro além de ser um acorde “por quintas” é um *cluster*.

Abertura com uma pestana com o dedo 3. Embora a 3ª maior não esteja presente, principalmente pela 7ª e as extensões (b9) e (#11), o acorde é um dominante.

Dois dominantes que podem ser caracterizados pela escala dom-dim (dominante-diminuta). O primeiro não possui a 7ª, nota que caracteriza os dominantes, mas as suas extensões fazem com que ele tenha essa função. Nos dois há uma tríade sobreposta; lá maior e mi maior respectivamente.

Três acordes alterados; se enquadram perfeitamente na escala alterada. Importante notar a meia pestana com o dedo 4 no segundo acorde e com o dedo 2 no terceiro acorde.

Dominantes com a 13ª maior. A presença simultânea da 7ª menor e da 13ª maior gera, entre essas duas extensões, intervalos de 7ª maior, no primeiro acorde, e 2ª menor, segundo acorde.

Nesse acorde a pestana com o dedo 2 tornou o dedo 4 livre para alcançar mais uma nota, nesse caso um lá (9ª maior).

O primeiro acorde é um sus onde há 7ª, 9ª maior e dobra da fundamental. O segundo é um exemplo onde há 3ª maior junto a 4ª justa; este tipo de acorde foi estudado anteriormente. Essas são posições de acordes, entre as muitas que Toninho utiliza, que exigem uma grande abertura dos dedos da mão esquerda.

Outro exemplo de abertura na qual o uso da pestana torna outros dedos livres, nesse caso o Cº(7M): nele há dobra da 7ª maior. Em Gº(#5)(7m) há uma tríade menor com a 5ª aumentada, além da 7ª maior.

Pestana com o dedo 2 no primeiro acorde e com o dedo 3 no segundo, acordes impossíveis de realizar sem esse recurso.

Pestana com o dedo 2 no primeiro acorde. Esse tipo de acorde também é conhecido como meio diminuto e pode ser escrito com símbolo ø ao invés de m7(b5).

3 – Análises

3.1 - O Disco "Once I Loved"

No final da década de 1980 Toninho recebeu um convite para gravar com a Polygram Internacional, hoje em dia Universal. Ele gravou três discos com essa gravadora: "Diamond Land" (1988), "Moonstone" (1989) e "Once I loved" (1992)[69]. Todos os três são formados, principalmente, por repertório instrumental. "Once I Loved" é um disco jazzístico, com repertório formado por, além de temas de Horta, *standards* do *jazz* e da música popular brasileira. Para maiores informações com relação ao repertório consultar o capítulo I, item 1.3.

A formação instrumental é guitarra e violão, tocados, evidentemente, por Toninho, que também canta em algumas faixas, baixo acústico por Gary Peacock e bateria por Billy Higgins. Tanto Higgins quanto Peacock são músicos significativos no cenário do *jazz*, sendo que o último já trabalhou com Miles Davis, Bill Evans, Keith Jarret e outros. Higgins tocou com Dexter Gordon, Thelonious Monk, John Coltrane, Sonny Rollins, entre outros.

O encarte conta com um texto de Horta, no qual ele agradece Gary Peacock, Billy Higgins e muitas outras pessoas, músicos e gente envolvida com seu trabalho. Ele dedica o disco ao seu irmão, o músico, baixista Paulo Horta e ressalta que este o incentivou a tocar violão e o apresentou, quando Toninho tinha 12 anos, ao *jazz*, incentivando-o a ouvir e apreciar o gênero em questão. Também dedica a canção "Once I loved" a memória do pianista Luiz Eça, um dos grandes músicos brasileiros, segundo Horta.

O outro texto do encarte é de Bob Blumenthal, um importante crítico de *jazz*. Blumenthal, nesse encarte, tece comentários a respeito do disco e sobre Horta, destacando aspectos de sua personalidade musical, de seus arranjos e execuções. Também fala da importância de Gary Peacock e Billy Higgins para o disco e ressalta o valor desses dois músicos no cenário do *jazz*. Blumenthal elogia o disco e afirma que este não apenas surpreenderá os ouvintes, mas os seduzirá.

---

[69] CAMPOS, Maria Tereza R. Arruda Campos. ***Toninho Horta – Harmonia Compartilhada***, p.107.

É produzido por Eliane Elias e o produtor executivo é Eulis Cathey. O engenheiro de som é Mike Krowiak e o assistente Bob Smith, Jr. Coordenador de produção: Christine Martin. Masterizado por James P. Nichols nos estúdios BMG, Nova Iorque. Fotografia: Danny Miller, direção de arte: Mitchell Kanner e gerente de produção: Ben Mundy. Gravado nos dias 23, 24 e 25 de janeiro de 1992 nos estúdios RPM, Nova Iorque. Toninho toca guitarra elétrica Gibson 175 e violão Hermanos Conde (Madri, 1978). Todos os arranjos são de Toninho Horta. O disco foi fabricado nos Estados Unidos.

Vale ressaltar que esse é um trabalho no qual a improvisação é um dos pilares, sendo que é um de seus discos com maior quantidade de solos improvisados pelo mesmo.

3.2 - Metodologia para transcrição e análise dos solos

O processo de transcrição e análise consiste nas seguintes fases:

A – Transcrição do tema, incluindo a sua harmonia. Os casos de re-harmonização serão explicitados.

B – Análise harmônica da harmonia base para os solos.

C – Audições repetidas do solo improvisado.

D – Transcrição do solo para a partitura, via editor de partituras, no computador.

E – Análise do solo

F – Conclusões a respeito do solo analisado.

A análise dos solos compreenderá os seguintes aspectos: entendimento do uso das escalas, arpejos ou blocos de acordes que o improvisador, Toninho Horta, utilizou nos solos, para estabelecer a relação dessas notas improvisadas com a harmonia executada no momento desses solos. Serão estudados quatro compassos de cada vez e haverá destaque para o reconhecimento das frases musicais. Os livros “Harmonia: Fundamentos de Arranjo e Improvisação” de Paulo José de Siqueira Tiné e “Teoria da Harmonia na Música Popular: Uma definição das relações de combinação entre os acordes na harmonia tonal” de Sérgio Paulo Ribeiro de Freitas serão utilizados como referência para as análises.

3.3 – O porquê da escolha desses solos improvisados

É importante tecer alguns comentários a respeito dos solos em questão. Como vimos anteriormente, Toninho Horta é um músico conhecido, em grande medida, pelas suas criações harmônicas e pelo modo que ele aplica esse material harmônico em seu instrumento, seja o violão ou a guitarra. Os improvisos escolhidos para análise contêm a matéria prima dessa pesquisa, ou seja, o uso de blocos de acordes; que pode ser entendido como a execução de uma melodia, geralmente presente na nota mais aguda, somada a outras notas, as que formam o acorde. Os três solos improvisados foram executados na guitarra elétrica.

3.4 – “Stella by Starlight”

3.4.1 – Análise da harmonia em “Stella by Starlight”

“Stella by Starlight”, de Victor Young e Ned Washington, é um dos mais famosos *standards* de *jazz*, muito tocado e conhecido no mundo todo. No arranjo de Toninho há alteração na levada; originalmente no ritmo de *jazz* passa para bossa, além de haver alterações harmônicas, re-harmonização, e melódicas. Há também uma introdução, precedida pela execução do tema em *chord melody*, e dois interlúdios semelhantes. Seguem a introdução e os interlúdios, a harmonia e tema original e o arranjo de Horta, os dois últimos com a análise harmônica:

Introdução e 1º interlúdio - Stella by Starlight
(Álbum "Once I Loved")

2º e 3º Interlúdios - Stella by Starlight
(Álbum "Once I Loved")

Toninho Horta

Bossa

Bm7 E7 Am(7M) Am7 D7 Gm(7M) Gm7 C7

4 Fm(7M) Fm7 B♭7 E♭7M B♭/D Cm7 F7

7 B♭m(7M) B♭m7 E♭7 G♯m(7M) G♯m7 C♯7 F♯m(7M) F♯m7 B7

10 E7M B/D♯ C♯m7 F♯7 Bm(7M) Bm7 E7

13 Am(7M) Am7 D7 Gm(7M) Gm7 C7 Fm(7M) Fm7 B♭7

16 E♭7M B♭/D Cm7 Cm7/B♭

Retoma o tema

Harmonia original e tema - Stella by Starlight

Victor Young/ Ned Washington

Horta faz mudanças significativas na melodia e principalmente na harmonia desse tema. Essa harmonia é a que faz base para seu solo. Ele faz uso de modulação para dominante maior (compasso 24) e altera alguns acordes da harmonia original. A melodia, além de ser modificada ritmicamente, a partir do compasso 17 já indica a modulação para a região da dominante maior.

3.4.2 – Análise do solo improvisado em “Stella by Starlight”

Segue o solo inteiro, sobre um *chorus.*

A análise dos solos compreenderá trechos de quatros compassos, a fim de estudar minuciosamente todos os trechos do solo. <u>A seta indica o final da frase musical.</u>

<u>Trecho 1</u>

- Frase 1:

Melodia: c.1 (compasso 1); formada pela 5ª diminuta e 9ª maior, modo lócrio 9 (escala menor melódica), no acorde meio diminuto. C.2: pela 11ª aumentada, sendo que esta se sustenta e ocorre um contraponto[70] com outras notas do acorde: 9ª menor e 9ª aumentada

Blocos: c.1: o primeiro bloco é formado por notas básicas do acorde; 7ª 3ª e 5ª e em sequência há uma antecipação do próximo acorde. C.2: o bloco é o praticamente o mesmo para todo o compasso, incluindo 3ª, 7ª e 9ª menor.

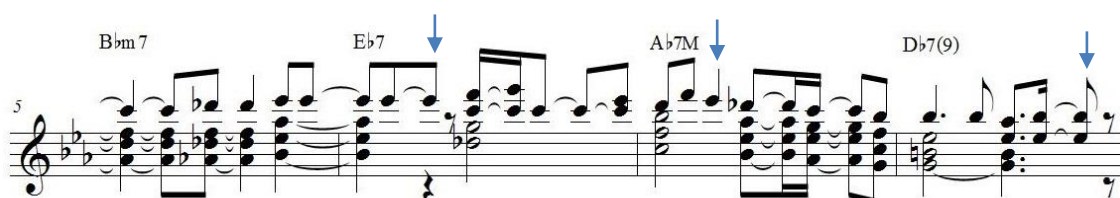
---

[70] Contraponto: “Termo usado pela primeira vez no século XIV para descrever a combinação de linhas melódicas soando simultaneamente...” DOURADO, Henrique Autran. ***Dicionário de termos e expressões da música***, p. 92.

- Frase 2:

Melodia: c.3: descendente, com 7ª menor, 6ª maior, 5ª justa que se sustenta para formar um contraponto com a 9ª maior. Em sequência, a tônica. C.4: tônica e 13ª maior.

Blocos: c.3: o primeiro bloco possui as notas básicas 3ª, 7ª com a 9ª maior. O segundo é um quartal com 9ª, 5ª e tônica. C.4: dois blocos, com exceção da antecipação do próximo acorde: uma tríade de lá bemol maior, sobre o acorde Bb7sus. Em sequência, acorde com 7ª, 9ª maior, 3ª maior com 13ª (melodia).

Trecho 2

- Frase 3:

Melodia: c.5: começa com a antecipação no compasso anterior. Formada por 9ª maior, 3ª menor e 11ª menor. C.6: tônica.

Blocos: c.5: começa pela tríade aumentada de ré bemol, seguida pela sua tríade maior. No último tempo um quartal. C.6: o mesmo quartal (5ª, tônica, 4ª justa) se mantém, podendo caracterizar um acorde sus.[71]

- Frase 4:

Melodia: c.6: 9ª, 3ª, 13ª e tônica. C.7: contorno melódico que resolve na 5ª justa, envolvendo 11ª aumentada e 6ª maior.

Blocos: c.6: presença do trítono e da 13ª maior. C.7: um quartal: 3ª, 6ª e 9ª.

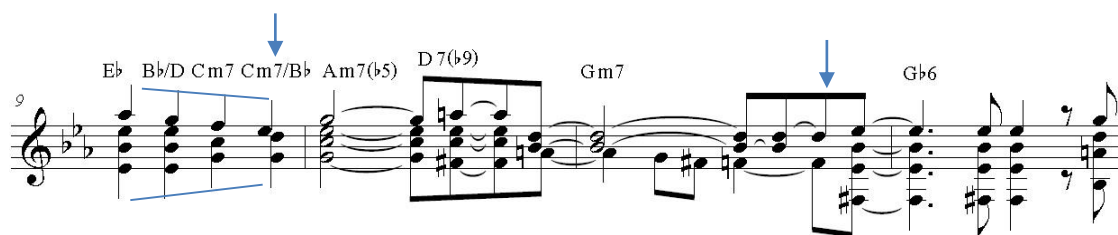
---

[71] A formação de trio, baixo, bateria e algum instrumento melódico-harmônico, permite muita liberdade ao músico que executa o instrumento melódico-harmônico, pois este fica mais livre para harmonizar e improvisar, desde que não haja choque com a linha do baixo. Nesse caso Horta executa uma abertura, sobre um acorde X7, que contém a 4ª justa, em teoria a nota evitada. Porém, por não haver outro instrumento harmônico tocando esse acorde, não há choque.

- Frase 5:

Melodia: c.7: sequência descendente da 4ª justa a 9ª maior. C.8: 13ª maior e 5ª justa.

Blocos: c.7: dois quartais; 9ª, 5ª e tônica e 7ª, 3ª, 6ª e 9ª (melodia), além de uma abertura envolvendo tônica, 5ª e 7ª, com a 3ª na melodia. C.8: tríade aumentada de si natural.

Trecho 3

- Frase 6:

Melodia: c.9: descendente, da 4ª justa até a tônica, dentro do modo de mi bemol jônio.

Blocos: c.9: Eb: tônica (dobrada), 5ª e 4ª justa (melodia). Bb/D: tríade de mi bemol maior. Cm7: quartal com 5ª, tônica e 11ª menor (melodia). Cm7/Bb: 5ª e intervalo de 2ª menor entre a 9ª e a 3ª. Destaque para o movimento contrário[72].

- Frase 7:

Melodia: c.10: 7ª, no acorde meio diminuto, 5ª justa no acorde dominante e uma antecipação. C.11: antecipação da 5ª justa de Gm7 no compasso anterior, que se mantém e forma contraponto com a tônica, 7ª maior e 7ª menor. Antecipação para o próximo acorde.

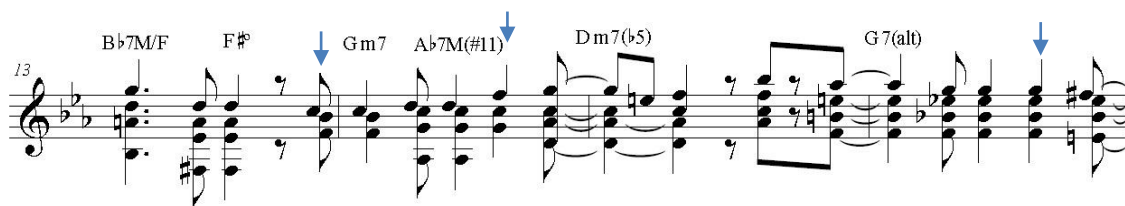
Blocos: c.10: tríade menor de Dó sobre Am7(b5), F#º sobre o dominante (inversão) e uma antecipação. C.11: abertura sobre Gm7, com intervalo de 2ª menor entre a 9ª maior e a 3ª menor do acorde. Depois do contraponto uma tríade de Bb maior e uma antecipação.

[72] Movimento Contrário: “Na técnica polifônica, a movimentação melódica de duas partes em direções opostas. ” DOURADO, Henrique Autran. ***Dicionário de termos e expressões da música***, p. 213.

- Frase 8:

Melodia: c.12: apenas sobre a 6ª maior e uma antecipação.

Blocos: c. 12: abertura formada pela dobra da 6ª maior e pela 3ª.

Trecho 4

- Frase 8 (cont.):

Melodia: c.13: 6ª maior no acorde maior, antecipação do acorde diminuto com a 13ª menor na melodia e antecipação de Gm7.

Blocos: c.13: quartal; tônica, 7ª, 3ª e 6ª (melodia), seguido por uma abertura diminuta com 13ª menor e uma antecipação.

- Frase 9:

Melodia: c.14: 11ª menor no acorde menor, antecipação: 11ª aumentada e 6ª maior no acorde maior.

Blocos: c.14: em Gm7 bloco com 7ª, 3ª e 11ª menor (melodia). Em Ab7M(#11) dois blocos: o primeiro com a tônica, 7ª, 3ª e 11ª aumentada (melodia) e o segundo um quartal no qual a única diferença com a abertura anterior é a 6ª maior na ponta.

- Frase 10:

Melodia: c. 15: antecipação no compasso anterior: contorno melódico que resolve na 3ª menor do meio diminuto, envolvendo a 9ª maior e a 11ª menor. Em sequência a 13ª menor seguida por uma antecipação. C.16: melodia na 9ª menor e na tônica, além da antecipação.

Blocos: c.15: antecipação da abertura no compasso anterior, sendo esta uma abertura com tônica, 5ª diminuta e 7ª menor, com variações da nota da ponta.

Um quartal, com o baixo na 5ª diminuta, 7ª, 3ª e 13ª menor, além de uma antecipação. C.16: antecipação, sendo esta uma abertura característica da escala dom-dim (dominante-diminuta): a tríade de mi maior (si, mi e sol#) com o baixo em fá natural (7ª menor), resultando em um acorde X7(b9)(13). Em sequência um quartal com, 7ª no baixo, 9ª aumentada, 13ª menor e a ponta na tônica. Antecipação.

Trecho 5

- Frase 11:

Melodia: c.17: antecipação no compasso anterior. A nota da melodia é a 11ª aumentada, indo uma oitava acima com o glissando para depois retornar uma oitava abaixo. C.18: cromatismo que se inicia na 11ª aumentada, vai até a 13ª maior e retorna a 11ª aumentada, também ocorre uma antecipação.

Blocos: c.17: antecipação no compasso anterior. O primeiro bloco tem a 3ª no baixo seguida pela 7ª, 9ª aumentada e 11ª aumentada (melodia) e com o glissando vai até uma oitava acima. O segundo bloco é parecido com o primeiro, com exceção do baixo, que está na 11ª aumentada, fazendo dobra com a melodia. C.18: ocorre um cromatismo e paralelismo[73], que na realidade começa no último tempo do compasso anterior, no qual é mantida uma mesma abertura que segue um tom e meio acima e retorna. Antecipação.

- Frase 12:

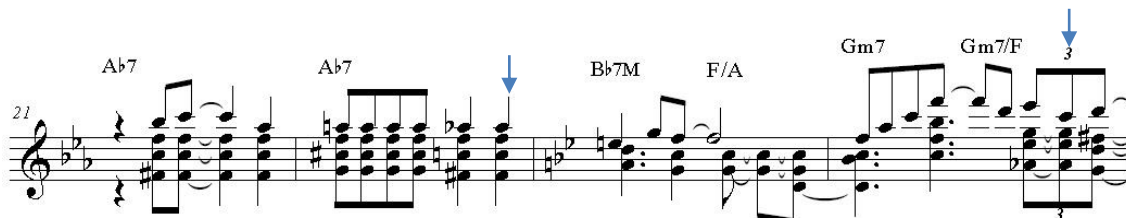
Melodia: c.19 e c.20: começa no compasso anterior: ascendente, envolvendo 11ª menor, 5ª justa, 7ª menor, tônica, 9ª maior, resolvendo na 3ª menor.

Blocos: c.19 e c.20: Antecipação no compasso anterior. Também ocorre paralelismo: o primeiro bloco é com a 3ª menor no baixo, 7ª, 9ª e 11ª (melodia). Os próximos são dois quartais, com dois intervalos de 4ª justa consecutivos; o primeiro

---

[73] Paralelismo: “Em harmonia diz-se quando duas ou mais vozes são conduzidas em movimentos e intervalos paralelos, na mesma direção. ” DOURADO, Henrique Autran. ***Dicionário de termos e expressões da música***, p. 244.

começando por fá natural (11ª menor) e o segundo por sol natural (5ª justa). Por fim, uma tríade de mi bemol maior (relativo).

Trecho 6

- Frase 13:

Melodia: c.21: 9ª maior, 3ª maior e tônica. C.22: 9ª menor e tônica.

Blocos: c.21: um bloco se mantém enquanto a melodia flui, com a 7ª no baixo, 3ª e 13ª maior. C.22: duas aberturas: a primeira com 7ª maior no baixo, 4ª justa e 13ª maior; nessa abertura voltamos a questão anterior de que a formação em trio permite maior liberdade ao harmonizador e improvisador. A segunda abertura: a mesma do compasso anterior e com a tônica na ponta.

- Frase 14:

Melodia: c.23: contorno melódico, que pode ser considerado um clichê, que resolve na 5ª justa, envolvendo a 11ª aumentada e a 6ª maior, em seguida essa 5ª se mantém formando um contraponto com a 9ª maior. C.24: arpejo de Dm7: fá, lá, dó, ré, fá e ré e contorno melódico, que já faz parte da antecipação, resolvendo na nota ré, 7ª menor do próximo acorde.

Blocos: c.23: o primeiro com 7ª maior no baixo, seguido pela 3ª e 11ª aumentada (melodia). O segundo é um quartal: 6ª, 9ª e 5ª. No final do compasso o músico toca a 5ª justa de Gm7, uma antecipação na região grave. C.24: abertura formada pela 5ª no baixo, 3ª, 11ª e 7ª na melodia. O próximo é outro quartal; 11ª, 7ª e 3ª. No último tempo ocorre uma preparação para o próximo acorde, pois o músico toca uma abertura meio tom acima, do acorde do próximo compasso, e a resolve meio tom abaixo de forma antecipada. Essa abertura é formada pela: 3ª menor, 7ª e 9ª maior, tomando por base um acorde menor.

Trecho 7

- Frase 15:

Melodia: c.25: Antecipação no compasso anterior, começa pela 7ª menor, seguida da 5ª justa para depois ocorrer outra antecipação. C.26: Antecipação no anterior: melodia construída pelas extensões: 9ª aumentada, 9ª menor e 13ª menor. Antecipação.

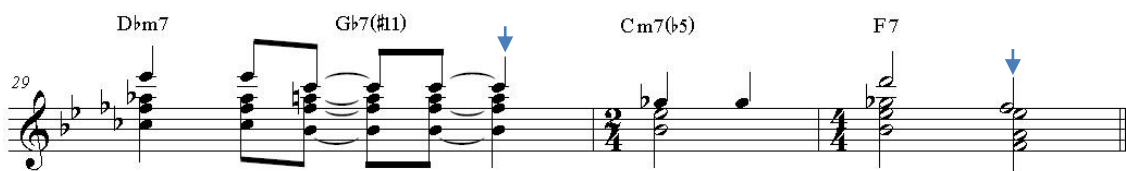
Blocos: c.25: Antecipação no compasso anterior, o mesmo bloco se mantém alterando apenas a ponta; uma abertura bastante utilizada pelo músico, com a 3ª no baixo, 7ª e 9ª. C.26: Antecipação no compasso anterior: também o mesmo bloco, com alteração somente nas pontas: 7ª no baixo, 3ª e 13ª menor.

- Frase 16:

Melodia: c.27: tem início no compasso anterior e é formada pela 3ª menor e 9ª maior do acorde de Ebm7 e 13ª maior, 5ª justa e 9ª maior do acorde Ab7(13). C.28: em Dm7 começa pela 9ª maior no compasso anterior, essa é mantida e ocorre um contraponto envolvendo o arpejo da tríade maior de fá. Em G7(#11) só extensões: 13ª maior, 11ª aumentada, sendo que esta se sustenta e forma contraponto com a 9ª aumentada.

Blocos: c.27: em Ebm7: tríade de sol bemol maior e um bloco que já antecipa o próximo acorde; essa mesma tríade com a 5ª diminuta, que no acorde em questão vira uma abertura do modo dórico (menor com 6ª maior). Em Ab7(13): essa mesma abertura, que é uma inversão com a 3ª no baixo, 7ª e 9ª. C.28: em Dm7: começa no compasso anterior com a tríade de fá maior. Em G7(#11): inicia com

essa mesma tríade, que pode ser considerada um retardo[74] por conter a 4ª justa, nota evitada. Em sequência uma abertura com a 3ª no baixo, 7ª e 9ª aumentada.

Trecho 8

- Frase 17:

Melodia: c.29: em Dbm7: apenas a 9ª maior, sendo que ocorre uma antecipação para o próximo acorde. Em Gb7(#11) as extensões 11ª aumentada, que sustenta em contraponto com a 9ª aumentada.

Blocos: c.29: em Dbm7: tríade de mi maior (relativo). Em Gb7(#11): inversão com 3ª no baixo, 7ª e 9ª aumentada.

- Frase 18:

Melodia: c.30: 5ª diminuta. C.31: 13ª menor e tônica.

Blocos: c.30: uma inversão do meio diminuto: 7ª no baixo, 3ª e 5ª (melodia). C.31: no primeiro e segundo tempos um retardo, pois Toninho executa a mesma abertura do compasso anterior, que contém a 4ª justa (nota evitada). No terceiro e quarto tempo uma abertura simples de F7, sem a 5ª justa, sem extensões e com dobra da fundamental na ponta.

3.4.3 – Conclusões do solo improvisado em “Stella by Starlight”

1. A sua rítmica é em grande medida determinada por semínimas, colcheias, semínimas e colcheias pontuadas, semicolcheias, mínimas e somente uma tercina.
2. Diversas vezes ocorrem antecipações harmônicas, ou seja, o músico antecipa vários acordes. Também há alguns casos de retardo. Tanto a antecipação como o

---

[74] Retardo: “Nota não harmônica, dissonante, que resolve na maioria das vezes em nota harmônica por grau conjunto descendente e, mais raro, ascendentemente. ” DOURADO, Henrique Autran. ***Dicionário de termos e expressões da música***, p. 279.

retardo estão muito presentes em várias improvisações do gênero, *jazz*, chegando a fazer parte da sua linguagem.

3. É possível notar que Horta, no improviso em questão, tem um pensamento muito mais harmônico do que melódico, fazendo uso de aberturas de acordes características de seu instrumento. Nesse solo, predominantemente, Toninho cria melodias e contrapontos dentro da possibilidade mecânica dos blocos, quer dizer, sustentando-os ao mesmo tempo que executa as melodias, estas presentes geralmente nas notas mais agudas dos acordes. Há também um movimento contrário, entretanto é mais comum o uso do paralelismo.

4. Dificilmente o artista executa a tônica dos acordes; geralmente ele opta por inversões, uma vez que o baixo usualmente executa as fundamentais. Isso permite maior liberdade ao harmonizador, pois já que não há o compromisso em executar a tônica o músico fica livre para escolher várias inversões.

5. Há presença constante de extensões, 9ªs, 11ªs e 13ªs nas melodias e nos blocos. Muitos acordes são formados por intervalos de quartas justas, os quartais, além de haver muitas tríades, algumas sobrepostas, e acordes com intervalos de 2ªs entre suas vozes.

3.5 – “Lullaby of Birdland”

3.5.1 – Análise da harmonia em “Lullaby of Birdland”

Outro *standard* de *jazz* muito conhecido. Nele, Toninho mantém a estrutura harmônica e melódica original e faz uma introdução expondo o tema *summertime* (George Gershwin) uma vez, na mesma tonalidade (ré menor):

Harmonia e tema - Lullaby of Birdland

George Shearing/George Davis Weiss

3.5.2 – Análise do solo improvisado em “Lullaby of Birdland”

Segue o solo inteiro, sobre três *chorus*.

Improviso em Lullaby of Birdland
2
F7M
Em7(♭5)
A7
Dm7
Bm7(♭5)
Em7
Gm7
C7
D7

Improviso em Lullaby of Birdland
3
F7M
Em7(b5)
A7
Dm7
Bm7(b5)
Em7
Gm7
C7
D7

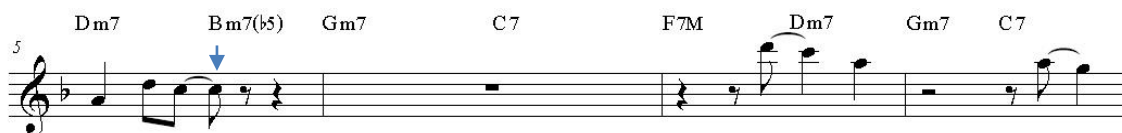
Trecho 1

- Frase 1:

Melodia: c.1: arpejo da tríade de fá maior, com a 4ª justa como nota de passagem. C.2: Em7(b5): 11ª menor e arpejo da tríade de sol menor, que se estende até o próximo acorde gerando um retardo. A7: 4ª justa (retardo) e 13ª menor.

- Frase 2:

Melodia: c.3: Dm7: 9ª maior. Bm7(b5): 11ª menor. C.4: Em7: melodia por graus conjuntos: tônica, 9ª maior, tônica e 7ª menor. A7: 3ª maior e tônica.

Trecho 2

- Frase 2 (cont.):

Melodia: c.5: Dm7: 5ª justa, tônica e 7ª menor. Bm7(b5): 9ª menor oriunda do acorde anterior (ligadura).

- Frase 3:

Melodia: c.7: F7M: 6ª maior. Dm7: 7ª menor e 5 ª justa. C.8: C7: 13ª maior e 5ª justa.

Trecho 3

- Frase 3 (cont.):

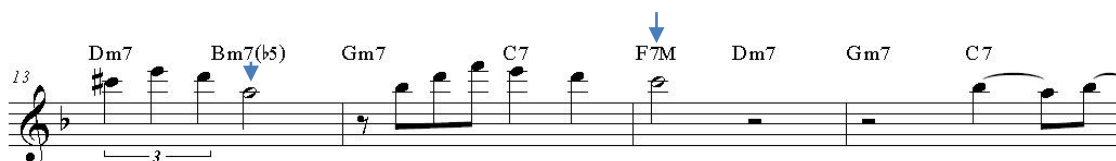
Melodia: c.9: 9ª maior e tônica, além de uma nota antecipada do próximo acorde.

- Frase 4:

Melodia: c.10: Em7(b5): começa no compasso anterior com a primeira nota do arpejo da tríade de sol menor. Há também a 9ª menor como nota de passagem. A7: 11ª aumentada. C.11: Dm7: as extensões 9ª maior e 11ª menor. Bm7(b5): 11ª menor.

- Frase 5:

Melodia: c.12: tônica.

<u>Trecho 4</u>

- Frase 5 (cont.)

Melodia: c.13: Dm7: sobreposição do arpejo triádico de lá maior, cuja primeira nota começa no compasso anterior, com resolução na tônica. Bm7(b5): 7ª menor.

- Frase 6:

Melodia: c.14: Gm7: arpejo envolvendo a 3ª menor, 5ª justa e 7ª menor (arpejo de si bemol maior, o relativo). C7: 3ª maior e 9ª maior. C.15: F7M: 5ª justa.

- Frase 7:

Melodia: c.16: C7: 7ª menor e 13ª maior.

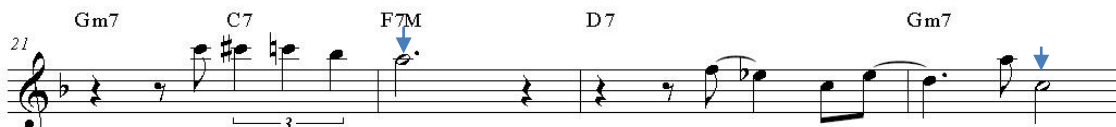
Trecho 5

- Frase 7 (cont.):

Melodia: c.17: arpejo de fá maior, seguido pela 4ª justa (nota de passagem), e uma aproximação cromática da *blue note*[75] (3ª menor) para a 3ª maior. C.18: resolução na tônica.

- Frase 8:

Melodia: c.19: trecho envolvendo a escala alterada ou a dom-dim, com 7ª menor, 9ª menor, 9ª aumentada e 3ª maior. C.20: 5ª justa e 9ª maior.

Trecho 6

- Frase 9:

Melodia: c.21: Gm7: 11ª menor. C7: 9ª menor, tônica e 7ª menor. C.22: resolução na 3ª maior.

- Frase 10:

Melodia: c.23: 9ª aumentada, 9ª menor e 7ª menor. C.24: 5ª justa, 9ª maior e 11ª menor.

[75] *Blue Notes*: "A palavra *blue*, que define sentimentos melancólicos, deu origem ao gênero musical homônimo. Sons característicos do *blues* norte-americano, as *blue notes* consistem em certo desvio descendente na afinação de determinadas notas da escala, como a terça, a quinta e a sétima, expressando tristeza. " DOURADO, Henrique Autran. ***Dicionário de termos e expressões da música***, p. 52.

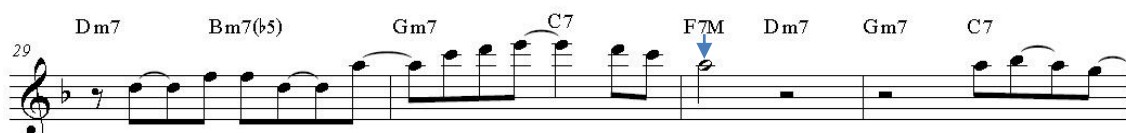
Trecho 7

- Frase 11:

Melodia: c.25: Gm7: 3ª menor. C7: tríade de mi bemol maior sobreposta. C.26: Em7(b5): tríade de ré maior sobreposta. A7: 9ª menor.

- Frase 12:

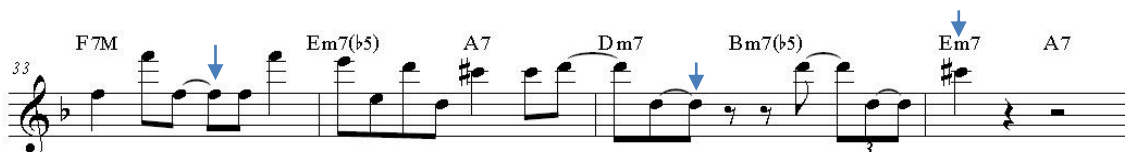
Melodia: c.27: Dm7: 5ª justa e 11ª menor. Bm7(b5): 11ª menor e 3ª menor. C.28: A7: aproximação cromática da *blue note* (9ª aumentada) para a 3ª maior, com resolução na tônica: o mesmo motivo executado em um dos compassos anteriores, porém em outra tonalidade.

Trecho 8

- Frase 13:

Melodia: c.29: Dm7: tônica e 3ª menor. Bm7(b5): 5ª diminuta, 3ª menor e 7ª menor. C.30: Gm7: 9ª maior, 11ª menor, 5ª justa e 6ª maior. C7: 3ª maior, 9ª maior e tônica. C.31: F7M: resolução na terça maior.

- Frase 14:

Melodia: c.32: C7: 13ª maior, 7ª menor e 5ª justa.

Trecho 9

- Frase 14 (cont.):

Melodia: c. 33: apenas a tônica em duas oitavas diferentes.

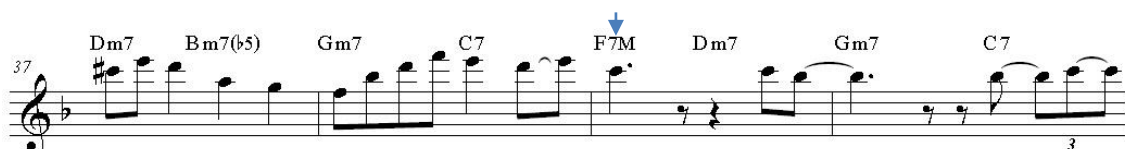
- Frase 15:

Melodia: c.33: apenas tônica em duas oitavas diferentes. C.34: Em7(b5): tônica e 7ª menor em duas oitavas diferentes. A7: 3ª maior e 4ª justa, sendo esta uma antecipação de resolução do próximo acorde. C.35: Dm7: tônica em duas oitavas diferentes.

- Frase 16:

Melodia: c.35: Bm7(b5): 3ª menor em duas oitavas diferentes. C.36: Em7: 6ª maior.

Trecho 10

Dm7 Bm7(b5) Gm7 C7 F7M Dm7 Gm7 C7

- Frase 17:

Melodia: c.37: Dm7: contorno melódico com a 7ª maior, 9ª maior que resolve na tônica. Bm7(b5): 7ª menor e 13ª menor. C.38: Gm7: arpejo de si bemol maior (relativo). C7: 3ª maior e 9ª maior. C.39: F7M: resolução na 5ª justa.

- Frase 18:

Melodia: c.39: Dm7: 7ª menor e 6ª menor, com esta podendo ser considerada uma antecipação melódica para o próximo acorde. C.40: Gm7: 3ª menor. C7: 7ª menor e tônica.

Trecho 11

- Frase 18 (cont.):

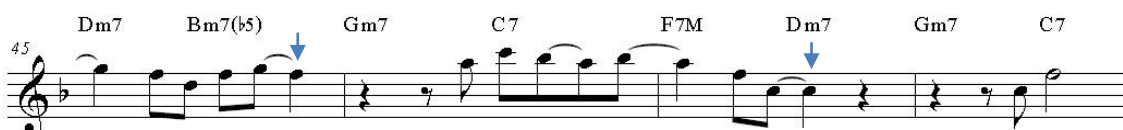
Melodia: c.41: resolução na 3ª maior.

- Frase 19:

Melodia: c.41: 5ª justa e 3ª maior. C.42: Em7(b5): 5ª diminuta, 11ª menor, 9ª menor, que em teoria é uma nota evitada, mas nesse caso ocorre apenas como passageira, e uma nota de antecipação para o próximo acorde. A7: 3ª maior, com antecipação.

- Frase 20:

Melodia: c.43: Dm7: tônica. Bm7(b5): 5ª diminuta. C.44: Em7: 3ª menor. A7: 7ª maior: aqui voltamos a questão da liberdade que a formação em trio permite ao harmonizador-improvisador. Há também a 7ª menor.

Trecho 12

- Frase 20 (cont.):

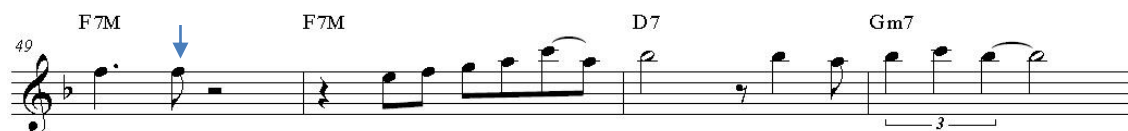
Melodia: c.45: Dm7: 11ª menor, 3ª menor e tônica. Bm7(b5): 5ª diminuta e 11ª menor.

- Frase 21:

Melodia: c.46: Gm7: 9ª maior. C7: tônica, 7ª menor e 13ª maior. C.47: F7M: arpejo da tríade de fá maior. Dm7: 7ª menor.

- Frase 22:

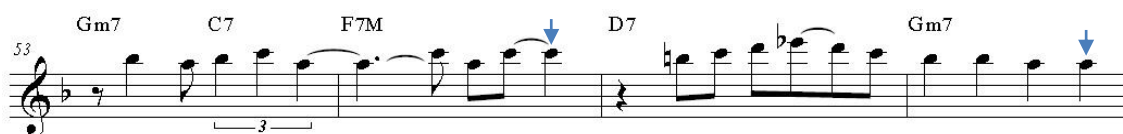
Melodia: c.48: Gm7: 11ª menor. C7: 4ª justa.

Trecho 13

- Frase 22 (cont.):

Melodia: c.49: resolução na tônica.

- Frase 23:

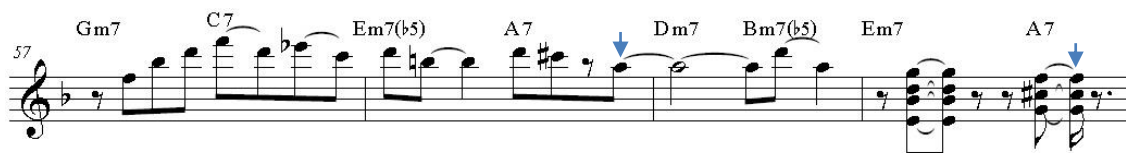
Melodia: c.50: 7ª maior, tônica, 9ª maior, 3ª maior e 5ª justa. C.51: 13ª menor e 5ª justa. C.52: 3ª menor e 11ª menor.

Trecho 14

- Frase 23 (cont.):

Melodia: c.53: Gm7: 3ª menor e 9ª maior. C7: 7ª menor, tônica e 13ª maior. C.54: 3ª maior e 5ª justa.

- Frase 24:

Melodia: c.55: trecho construído em cima da escala dom-dim: 13ª maior, 7ª menor, tônica e 9ª menor. C. 56: 3ª menor e 9ª maior.

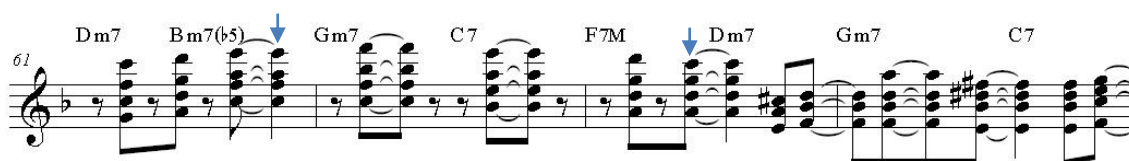
Trecho 15

- Frase 25:

Melodia: c.57: arpejo da tríade do relativo (si bemol maior). C7: 4ª justa, 9ª maior, 9ª menor e tônica. C.58: Em7(b5): 7ª menor e 5ª justa: nesse caso voltamos novamente a questão da liberdade da formação de trio. A7: 4ª justa, 3ª maior e tônica, sendo que esta já antecipa a resolução.

- Frase 26:

Melodia: c.59: Dm7: 5ª justa. Bm7(b5): 7ª menor e 3ª menor. C.60: Em7: 3ª menor. A7: 13ª menor.

Blocos: c.60: Em7: Toninho executa uma abertura pensado no acorde homônimo meio diminuto: tônica, 5ª diminuta, 7ª menor e 3ª menor (melodia). A7: inversão com o baixo na 7ª, seguido pela 3ª e 13ª menor (ponta).

Trecho 16

- Frase 27:

Melodia: c.61: Dm7: 7ª menor e tônica. Bm7(b5): 11ª menor.

Blocos: c.61: Dm7: dois quartais que caracterizam um caso de paralelismo. O primeiro: 11ª menor, 7ª e 3ª. O segundo: 5ª justa, tônica e 11ª menor. Bm7(b5): tríade sobreposta de fá maior.

- Frase 28:

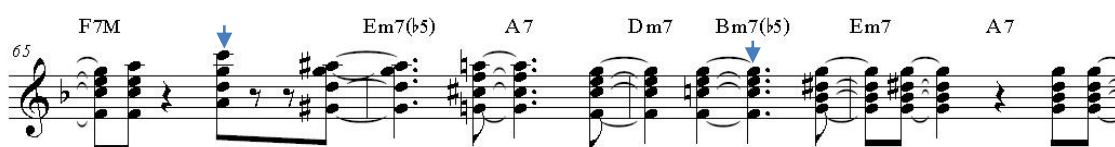
Melodia: c.62: Gm7: 7ª menor. C7: 3ª maior. C.63: F7M: 6ª maior e 5ª justa.

Blocos: c.62: Gm7: quartal; 11ª menor, 7ª e 3ª. C7: outro quartal; 7ª, 3ª e 13ª maior. C.63: F7M: quartal iniciado pela 3ª procedido por 6ª maior e 9ª maior. Dm7: a mesma abertura, com uma antecipação do próximo acorde, onde começa a próxima frase.

- Frase 29:

Melodia: c.64: Gm7: ocorre uma antecipação no compasso anterior com uma aproximação cromática entre 11ª aumenta e 5ª justa. 9ª maior e 7ª, sendo esta outra antecipação. C7: 11ª aumentada e 5ª justa (antecipação).

Blocos: c.64: Gm7: no compasso anterior, aproximação cromática da tríade de lá maior para a de si bemol maior (relativo). C7: antecipação; bloco formado pela 3ª no baixo, 7ª, 9ª aumentada e 11ª aumentada (melodia). Antecipação.

Trecho 17

- Frase 29 (cont.):

Melodia: c.65: antecipada no compasso anterior pela 9ª maior. Em sequência; 3ª maior, 5ª justa e outra antecipação.

Blocos: c.65: antecipado no compasso anterior; tônica no baixo, 5ª justa e 7ª maior. Abertura quartal: 3ª, 6ª, 9ª e 5ª justa (melodia).

- Frase 30:

Melodia: c.66: Em7(b5): antecipação da 11ª aumentada; Horta re-harmoniza esse acorde, substituindo-o por um E7. A7: antecipação da tônica. C.67: Dm7: antecipação da 11ª menor no c. anterior. Bm7(b5): 11ª menor.

Blocos: c.66: Em7(b5): substituição desse acorde por um E7; antecipação no anterior com uma inversão com 3ª no baixo, 7ª, 9ª aumentada e 11ª aumentada (melodia). A7: antecipação: 7ª no baixo, 3ª, 13ª menor e tônica na ponta. C.67: Dm7: abertura com 3ª no baixo, 7ª maior, 9ª e 11ª na melodia, seguida por abertura semelhante, porém com 7ª menor. Bm7(b5): a mesma abertura anterior.

- Frase 31:

Melodia: C.68: Em7: antecipada no anterior com a 3ª menor. A7: 7ª menor.

Blocos: C.68: Em7: antecipado no anterior; bloco com 3ª menor, 11ª aumentada, 7ª maior e 3ª menor (melodia). Essa abertura é do acorde A7, o que indica que Toninho realizou uma sobreposição, que gerou uma antecipação também. A7: A mesma abertura.

Trecho 18

-Frase 31 (cont.):

Melodia: c.69: Dm7: antecipação no compasso anterior; 11ª menor. Bm7(b5): 13ª menor.

Blocos: Dm7: abertura do acorde de A7, caracterizando um retardo. Em sequência uma inversão com 3ª no baixo, 7ª maior, 9ª e 11ª (melodia). Bm7(b5): a mesma abertura anterior e outra semelhante, com a mudança de apenas uma nota: dó# (9ª maior)→ dó (9ª menor). Nessa frase ocorre um recurso já discutido anteriormente (ver cápitulo II, item 2.4), o qual Toninho mantém uma mesma nota, sem variar, na ponta dos acordes, ou seja, mesmo com as mudanças harmônicas que ocorrem uma mesma nota permanece na melodia.

- Frase 32:

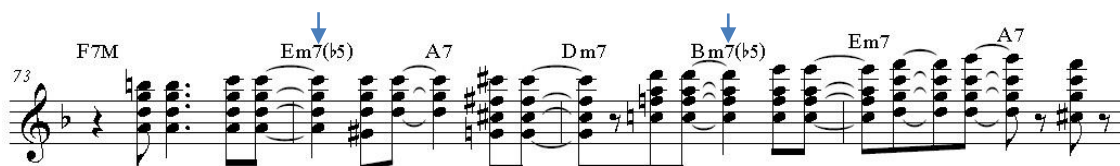
Melodia: c.70: Gm7: 9ª maior. C7: 13ª maior. C.71: F7M: 3ª maior. Dm7: 5ª justa. C.71: Gm7: 9ª maior.

Blocos: c.70: Gm7: tríade aumentada e tríade de si bemol maior (relativo). C7: sobreposição da tríade de si bemol maior e uma inversão com 3ª no baixo, 7ª, 9ª e 13ª maior (melodia). C.71: F7M: retardo, pois a mesma abertura anterior (C7), permanece no primeiro tempo. A resolução acontece com o bloco; tônica, 5ª, 7ª e 3ª (melodia). Dm7: mesma abertura anterior. C.72: Gm7: retardo; na realidade a frase já foi finalizada no compasso anterior e houve uma duração que excedeu o compasso 71. Nessa frase também ocorre o recurso de manter uma mesma nota na ponta dos acordes.

- Frase 33:

Melodia: c.72: C7: 7ª menor.

Blocos: c.72: inversão com 7ª no baixo, 9ª menor, 11ª aumentada e 7ª na ponta.

Trecho 19

- Frase 33 (cont.):

Melodia: c. 73: 11ª aumentada e 5ª justa.

Blocos: c.73: um quartal: 3ª, 6ª, 9ª.

- Frase 34:

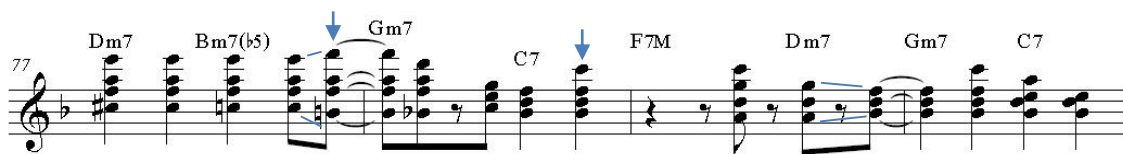
Melodia: c.74: Em7(b5): 13ª menor. A7: 9ª aumentada e 3ª maior. C.75: Dm7: 7ª menor e tônica. Bm7(b5): 3ª menor.

Blocos: c.74: Em7(b5): retardo, mesma abertura do acorde anterior, e resolução em uma re-harmonização; Em7(b5)→ E7. Nesse E7, uma abertura com 3ª no baixo, 7ª, 9ª aumentada e 13ª menor (melodia). A7: retardo e inversão com 7ª no baixo, 3ª, 13ª maior e 3ª (melodia). C.75: Dm7: retardo e tríade maior de fá maior (relativo). Bm7(b5): tríade sobreposta de fá maior.

- Frase 35:

Melodia: c.75: Bm7(b5): 11ª menor. C.76: Em7: pela melodia e aberturas que Horta utilizou sobre esse acorde, entende-se que houve a seguinte re-harmonização: Em7→ Dm7. Em Dm7: 9ª maior, 3ª menor e 11ª menor. A7: 7ª menor e 13ª menor.

Blocos: c.75: Bm7(b5): tríade sobreposta de fá maior. C.76: Em7→ Dm7: tríade maior do relativo (fá), e um quartal com baixo na tônica, 11ª menor e 7ª. A7: retardo e uma inversão: 3ª no baixo, 7ª, 9ª aumentada e 13ª menor (melodia).

Trecho 20

- Frase 35 (cont.):

Melodia: c.77: Dm7: a mesma ponta se mantém (9ª maior) e ocorre uma melodia descendente na voz mais grave da abertura, iniciada na 7ª maior. Bm7(b5): a melodia da voz mais grave continua, passando por 9ª menor e tônica.

Blocos: c.77: Dm7: durante a melodia na voz mais grave é mantida uma mesma abertura; 3ª, 5ª e 9ª maior. Bm7(b5): mesma abertura anterior, sendo que ocorre um movimento contrário entre as vozes grave e aguda. Esta caminha da 11ª menor para a 5ª diminuta. A grave da 9ª menor para a tônica.

- Frase 36:

Melodia: c.78: Gm7: 7ª menor, 5ª justa e tônica. C7: 4ª justa e tônica.

Blocos: c.78: Gm7: retardo, seguido por inversão com 3ª no baixo, 7ª, 9ª e tríade maior de dó. C7: tríade de si bemol maior.

- Frase 37:

Melodia: c.79: F7M: 5ª justa. Dm7: 11ª menor e 3ª menor. C.80: Gm7: 7ª menor e 11ª menor. C7: 13ª maior e 3ª maior.

Blocos: c.79: F7M: quartal com 3ª no baixo, 6ª e 9ª. Dm7: o mesmo quartal anterior e uma antecipação do próximo acorde: a tríade maior de si bemol. Nessas duas últimas aberturas ocorre um movimento contrário entre as vozes extremas. C.80: Gm7: antecipação da tríade de si bemol maior (relativo) no compasso anterior, sendo que esta se mantém. C7: inversão com 7ª no baixo, 9ª e 3ª.

Trecho 21

- Frase 37 (cont.):

Melodia: c.81: 9ª maior, tônica e 7ª maior. C.82: 7ª maior, tônica e 5ª justa.

Blocos: c.81: duas notas se mantêm enquanto as pontas variam: 3ª e 6ª. C.82: essas mesmas duas notas se mantendo, com exceção do último bloco no qual é adicionada a tônica.

- Frase 38:

Melodia: c.83: tônica e 9ª aumentada. C.84: 7ª menor e 5ª justa.

Blocos: c.83: dois blocos simétricos da escala dom-dim: o primeiro com 5ª justa no baixo, 9ª menor, 3ª e tônica na ponta. O segundo é a mesma abertura um tom e meio acima: 7ª no baixo, 3ª, 5ª justa e 9ª aumentada (melodia). C.84: quartal: 11ª, 7ª e 3ª.

Trecho 22

- Frase 39:

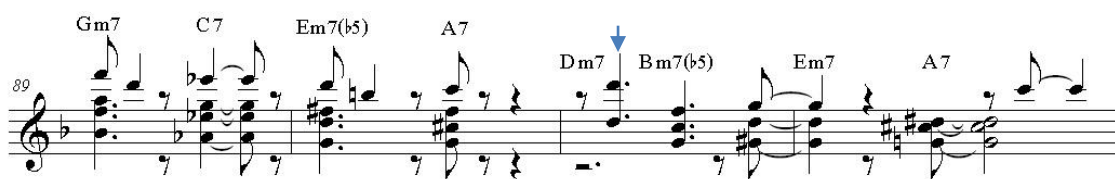
Melodia: c.85: Gm7: tônica, 7ª menor, 11ª menor. C7: 13ª maior, 3ª maior e 5ª justa (antecipação). C.86: 9ª maior e tônica.

Blocos: c.85: tríade maior de dó e de si bemol (relativo). C7: 7ª no baixo, 9ª e 3ª. No último tempo ocorre uma antecipação do próximo acorde, além de um movimento contrário conforme a indicação. C.86: Dois quartais: o primeiro uma inversão com 3ª no baixo, 6ª e 9ª. O segundo é a mesma abertura um tom abaixo, o que caracteriza um paralelismo: 9ª no baixo, 5ª e tônica.

- Frase 40:

Melodia: c.87: 9ª menor, sendo que esta se sustenta e forma um contraponto com a 13ª maior. 11ª aumentada e 5ª justa (antecipação). C.88: 9ª maior e 11ª aumentada.

Blocos: c.87: a primeira abertura tem a 4ª justa no baixo, 7ª e 9ª menor. A 4ª justa dessa abertura resolve na 3ª maior e a 9ª menor resolve na 9ª aumentada, caracterizando um movimento contrário. Também ocorre uma antecipação do próximo acorde. C.88: antecipação da tríade maior do relativo (si bemol) e um quartal com tônica, 11ª menor e 7ª.

Trecho 23

- Frase 41:

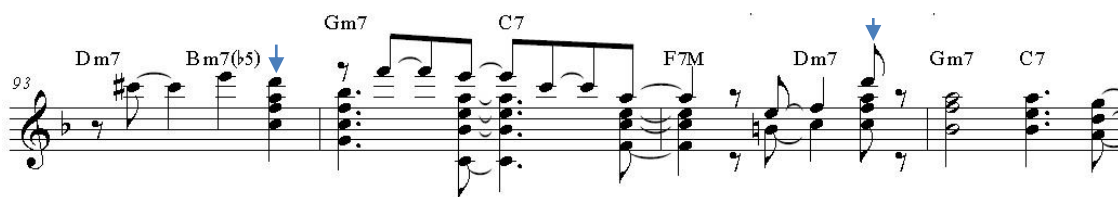
Melodia: c.89: Gm7: 7ª menor e 5ª justa. C7: 9ª aumentada. C.90: re-harmonização: Em7(b5)→ Em7: 7ª menor e 5ª justa. A7: 13ª menor. C.91: Dm7: tônica.

Blocos: c.89: Gm7: inversão; 3ª, 7ª e 9ª. C7: 13ª menor no baixo, 9ª menor e 5ª justa. C.90: re-harmonização: Em7(b5)→ Em7: 3ª, 7ª e 9ª. A7: 7ª, 3ª, 13ª menor e 9ª aumentada (melodia). C.91: Dm7: tônica em oitava.

- Frase 42:

Melodia: c.91: Bm7(b5): 5ª diminuta e 13ª menor (antecipação). C.92: re-harmonização: Em7→ E7: 9ª aumentada. A7: 11ª aumentada, antecipada, que se sustenta e forma um contraponto com a 13ª menor.

Blocos: c.91: Bm7(b5): quartal com 13ª menor, 9ª menor e 5ª diminuta. Antecipação. C.92: re-harmonização: Em7→ E7: antecipação com a 3ª no baixo, 7ª e 9ª aumentada (melodia). A7: abertura também antecipada, 7ª, 3ª e 11ª aumentada.

Trecho 24

- Frase 42 (cont.):

Melodia: c.93: Dm7: 7ª maior. Bm7(b5): 11ª menor e 3ª menor.

Blocos: c.93: Bm7(b5): tríade sobreposta de fá maior.

- Frase 43:

Melodia: c.94: Gm7: 3ª menor, que se mantém e forma contraponto com a 7ª menor. 6ª maior (antecipação). C7: 3ª maior (antecipada), tônica e 13ª maior (antecipação). C.95: F7M: 3ª maior (antecipada) e 7ª maior. Dm7: 3ª menor e tônica.

Blocos: c.94: Gm7: quartal: tônica, 11ª, 7ª e 3ª, antecipação. C7: abertura antecipada: tônica, 7ª, 3ª e 13ª maior. Antecipação. C.95: F7M: abertura antecipada com tônica, 5ª, 7ª e 3ª (melodia) e intervalo quartal com 11ª aumentada e 7ª maior. Dm7: intervalo quartal com 7ª menor e 3ª menor, além da tríade do relativo (fá maior).

- Frase 44:

Melodia: c.96: Gm7: 9ª maior. C7: 13ª maior e 5ª justa (antecipação).

Blocos: c.96: Gm7: 3ª no baixo, 7ª e 9ª (melodia). C7: 7ª no baixo, 3ª e 13ª maior (melodia), além de uma antecipação.

Trecho 25

- Frase 44 (cont.):

Melodia: c.97: 9ª maior (antecipada), tônica e uma antecipação.

Blocos: c.97: quartal (antecipado); 3ª, 6ª e 9ª (melodia) e outro quartal (mesma abertura um tom abaixo): 9ª, 5ª e tônica. Antecipação.

Frase 45:

Melodia: c.98: Em7(b5): 9ª maior (antecipada) e mais uma antecipação do próximo acorde. A7: 7ª menor e antecip. C.99: 5ª justa

Blocos: c.98: Em7(b5): inversão antecipada; 3ª, 5ª, 7ª e 9ª maior (melodia). A7: bloco antecipado: 7ª, 9ª menor, 11ª aumentada. C.99: antecip. no anterior: inversão com 3ª no baixo, 7ª, 9ª e 5ª (melodia).

3.5.3 – Conclusões do solo improvisado em "Lullaby of Birdland"

1. Entre as figuras rítmicas podemos destacar que a maioria é formada por colcheias, *swing feel*[76], semínimas, semínimas pontuadas, tercinas de colcheia, tercinas de mínima e mínimas.

2. Diversas vezes ocorrem antecipações melódicas e harmônicas, ou seja, o músico antecipa várias notas e vários acordes. Também há alguns casos de retardo.

3. Até o final do segundo *chorus* Horta não utiliza blocos, mas apenas *single notes*. Já no final do segundo *chorus* e no terceiro ele praticamente não utliza *single notes*. Isso cria no improviso uma atmosfera de crescendo, uma vez que a massa sonora aumenta repentinamente.

4. Na primeira parte do solo, *single notes,* é possível notar que a melodia é facilmente cantável, ou seja, não há grandes saltos intervalares nem figuras rítmicas muito rápidas. Assim como no solo improvisado em "Stella by Starlight", ao utilizar os blocos de acordes Horta cria melodias e contrapontos dentro da possibilidade mecânica dos blocos, quer dizer, sustentando-os ao mesmo tempo que executa as melodias, estas presentes geralmente nas notas mais agudas dos acordes. Há alguns movimentos contrários e muitos casos de paralelismo.

5. O músico utiliza muitas ligaduras, aproximações cromáticas, frases e resoluções com notas do acorde, frases e resoluções com extensões, arpejos com notas do

---

76 Swing feel: No *jazz*, geralmente, as colcheias não são tocadas da forma escrita, mas com um suingue característico do gênero. Exemplificando: ♫ = ♩♪ (3)

acorde, arpejos sobrepostos e algumas re-harmonizações feitas no momento do improviso, as quais são ideais para a formação em trio (conceito já discutido anteriormente).

6. O constante uso das inversões também está presente nesse solo, assim como no analisado anteriormente.

7. Horta faz uso de muitas aberturais quartais, tríades (muitas vezes sobrepostas) e acordes com intervalos de 2ª maior ou menor entre suas vozes, além de algumas aberturas com dobra de alguma voz.

3.6 – "Isn´t It Romantic?"

3.6.1 – Análise da harmonia em "Isn't It Romantic?"

Mais um *standard* de *jazz.* Toninho segue a estrutura harmônica e melódica original, porém ao final do primeiro *chorus* ele repete o tema com a mesma harmonia e melodia, um tom e meio acima, o que caracteriza uma modulação para a região da mediante bemol. A improvisação também ocorre sobre essa estrutura:

Harmonia e tema - Isn't It Romantic?

Richard Rodger/Lorenz Hart

Harmonia e tema - Isn't It Romantic?
2
(II V)IV IV VII V/VI VI Vo9/VI
Cm7 F7 B♭7M Em7(♭5) A7(♭13) Dm7 D♭º(♭13)
(II V) IV VII V/VI VI V/V
Cm7 F7 B♭7M Em7(♭5) A7(♭13) Dm7 G7
subV/V V IV VII V/II VI
D♭7(13) C7 B♭7M Em7(♭5) A7(♭13) Dm7 Dm7/C
+IV iv I subV/II II V I
Bm7(♭5) B♭m6 F/A A♭7 Gm7 C7 F6
(II V)VI
Em7 A7
Ao

3.6.2 – Análise do solo improvisado em “Isn’t It Romantic?”

Segue o solo inteiro, sobre a estrutura do tema, que é feita de dois *chorus*: o primeiro em ré maior e o segundo em fá maior:

Trecho 1

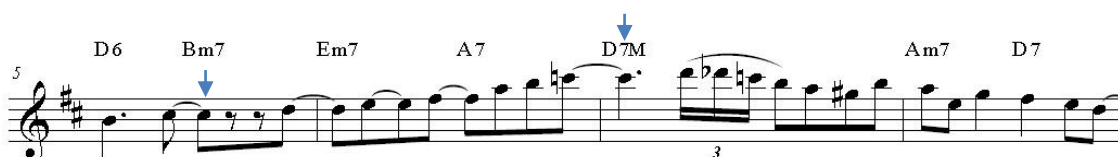
- Frase 1:

Melodia: c.1: D6: 3ª maior e quinta justa. Bm7: 7ª menor. C.2: Em7: 11ª menor, 9ª maior e 6ª maior. A7: 9ª maior, tônica, 13ª maior. C.3: D/F#: 3ª maior.

- Frase 2:

Melodia: c.3: D/F#: 9 ª maior. Bm7: 3ª menor e 9ª maior. C.4: Em7: 6ª maior, 5ª justa, 11ª menor e 9ª maior. A7: 13ª menor.

Trecho 2

D6 Bm7 Em7 A7 D7M Am7 D7

- Frase 2 (cont.):

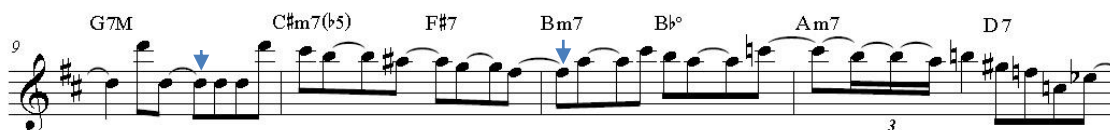
Melodia: c.5: D6: 6ª maior e 7ª maior. Bm7: 9ª maior e 3ª menor.

- Frase 3:

Melodia: c.6: Em7: 7ª menor, tônica e 9ª maior. A7: 13ª maior, tônica, 9ª maior e 9ª aumentada. C.7: D7M: pelas notas desse compasso é possível afirmar que houve a seguinte re-harmonização: D7M→ D7: a frase se conclui com a 7ª menor.

- Frase 4:

Melodia: c.7: re-harmonização: D7M→ D7: cromatismo iniciado na tônica indo até a 13ª maior. Também há 5ª justa, 11ª aumentada e 13ª maior novamente. C.8: Am7: tônica, 5ª justa e 7ª menor. D7: 3ª maior, 9ª maior e tônica.

Trecho 3

- Frase 4 (cont.):

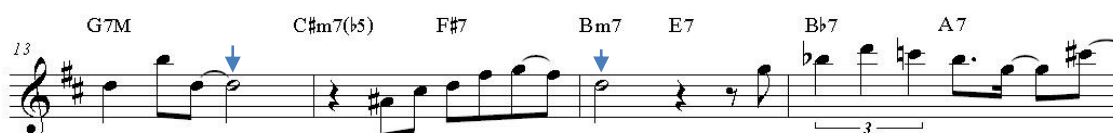
Melodia: c.9: 5ª justa em duas oitavas.

- Frase 5:

Melodia: c.9: 5ª justa em duas oitavas. C.10: C#m7(b5): tônica, 7ª menor e 6ª maior (ancipação). F#7: 3ª maior, 9ª menor e tônica. C.11: Bm7: 5ª justa.

- Frase 6:

Melodia: c.11: Bm7: 7ª menor, 9ª maior. Bbº: 9ª menor, 7ª maior e 9ª maior (antecipação). C.12: Am7: 3ª menor, 9ª maior e tônica. D7: 11ª aumentada, 9ª aumentada, 7ª menor e 9ª menor (escala alterada ou dom-dim).

Trecho 4

- Frase 6 (cont.):

Melodia: c.13: 5ª justa e tônica.

- Frase 7:

Melodia: c.14: C#m7(b5): 6ª maior e tônica. F#7: 13ª menor, tônica e 9ª menor. C.15: Bm7: resolução na 3ª menor.

- Frase 8:

Melodia: C.15: E7: 9ª aumentada. C.16: Bb7: tônica, 3ª maior e 9ª menor. A7: 9ª maior, 7ª menor e 3ª maior (resolução).

Trecho 5

- Frase 8 (cont.):

Melodia: C.17: D6: 7ª maior.

- Frase 9:

Melodia: c.17: D6: 7ª maior. Bm7: 9ª maior e tônica. C.18: Em7: 11ª menor. A7: tônica e 7ª menor. C.19: D/F#: 3ª maior. Bm7: 5ª justa.

- Frase 10:

Melodia: c.19: Bm7: 11ª menor. C.20: Em7: pelas notas executadas sobre esse acorde, arpejo de fá maior e a 5ª diminuta, é possível afirmar que houve esta re-harmonização: Em7→ Em7(b5). A7: tônica, 7ª menor e 13ª maior (antecipação).

Trecho 6

- Frase 10 (cont.):

Melodia: c.21: D6: 3ª maior, 5ª justa e 9ª maior. Bm7: 11ª maior e 3ª menor. C.22: Em7: 7ª menor, 6ª maior e 5ª justa. A7: tônica.

- Frase 11:

Melodia: C.22: A7: 7ª maior (antecipação). C.23: trecho construído com a escala lídia (11ª aumentada); 6ª maior, 11ª aumentada, 5ª justa, 9ª maior e tônica. C.24: Horta omite o Am7 e improvisa nesse compasso pensando apenas em D7: 9ª menor, 7ª menor e 11ª aumentada.

- Frase 12:

Melodia: C.24: D7: 3ª maior.

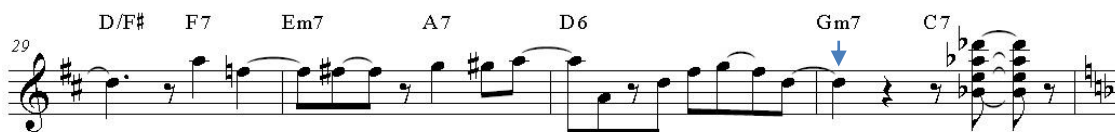
Trecho 7

- Frase 12 (cont.):

Melodia: C.25: 6ª maior, 5ª justa, 3ª maior, 7ª maior e 9ª maior. C.26: C#m7(b5): 5ª diminuta, 11ª menor e 3ª menor. F#7: 7ª menor, 13ª maior e tônica. C.27: Bm7: 11ª menor, tônica e cromatismo: 3ª menor, 9ª maior e 9ª menor.

- Frase 13:

Melodia: C.28: G#m7(b5): 7ª menor e 5ª diminuta. Gm6: 7ª menor, 6ª maior e 5ª justa.

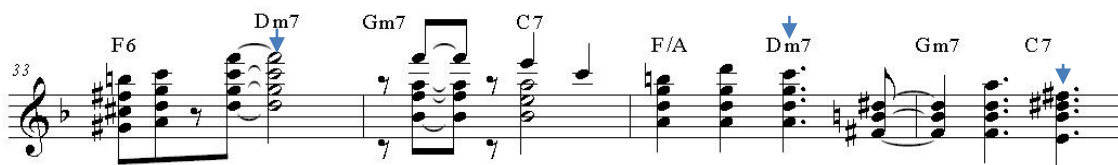
Trecho 8

- Frase 13 (cont.):

Melodia: C.29: D/F#: tônica. F7: 3ª maior e tônica. C.30: 9ª menor (passagem) e 9ª maior. A7: cromatismo: 7ª menor, 7ª maior e tônica. C.31: notas do arpejo de ré maior, com a 4ª justa de passagem. C.32: Gm7: 5ª justa (duração estendida da resolução).

- Frase 14:

Melodia: c.32: C7: 9ª aumentada.

Blocos: c32: C7: inversão; 7ª no baixo, 3ª, 13ª menor e 9ª aumentada (melodia).

Trecho 9

- Frase 14 (cont.):

Melodia: c.33: F6: 11ª aumentada, 5ª justa e tônica. Dm7: 3ª menor.

Blocos: C.33: F6: retardo: há uma aproximação cromática entre duas aberturas iguais em tonalidades diferentes. É um quartal com 3ª no baixo, 6ª, 9ª e 5ª (melodia). Em sequência outro quartal; 6ª, 9ª, 5ª e tônica (melodia). Dm7: a mesma abertura anterior se mantém.

- Frase 15:

Melodia: c.34: Gm7: 7ª menor. C7: 3ª maior e tônica. C.35: F/A: 11ª aumentada e 6ª maior. Dm7: 7ª menor.

Blocos: c.34: Gm7: inversão com 3ª no baixo, 7ª e 9ª. C7: 7ª no baixo, 3ª e 13ª maior. C.35: F/A: quartal; 3ª, 6ª e 9ª. Dm7: o mesmo quartal anterior e uma antecipação.

- Frase 16:

Melodia: c.36: Gm7: começa no anterior com uma aproximação cromática: 5ª aumentada→ 5ª justa. Há também a 9ª maior. C7: 11ª aumentada.

Blocos: c.36: Gm7: começa no anterior com uma aproximação cromática: tríade maior de si→ tríade maior de si bemol (relativo). C7: inversão com 3ª no baixo, 7ª, 9ª aumentada e 11ª aumentada (melodia).

Trecho 10

- Frase 17:

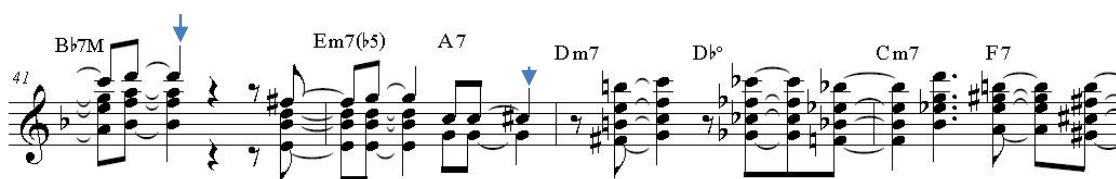
Melodia: c.37: F6: 5ª justa. Dm7: 11ª menor. C.38: Gm7: 9ª maior. C7: 11ª aumentada.

Blocos: c.37: F6: quartal com 9ª no baixo, 5ª justa e tônica. Dm7: inversão com baixo na 3ª, seguido pela tríade sobreposta de dó maior. C.38: Gm7: tríade sobreposta de si bemol maior (relativo). C7: inversão; 3ª, 7ª, 9ª aumentada e 11ª aumentada.

- Frase 18:

Melodia: c.39: 4ª justa, 5ª justa e 6ª maior. C.40: Cm7: 3ª menor e 9ª maior. F7: 11ª aumentada e 13ª menor.

Blocos: c.39: dois quartais, sendo o primeiro um retardo e segundo a resolução. Primeiro quartal: tônica, 4ª justa e 7ª menor. Segundo quartal: 9ª, 5ª, e tônica. Ocorre também a tríade de mi bemol maior, que é uma antecipação para o próximo acorde (Cm7). C.40: Cm7: tríade sobreposta do relativo (mi bemol maior). F7: inversão com 3ª no baixo, 7ª, 9ª maior e 11ª aumentada (melodia) além de outra inversão que é uma antecipação.

Trecho 11

- Frase 18 (cont.):

Melodia: c.41: ocorre uma aproximação cromática já iniciada no fim do compasso anterior, entre 3ª menor (ou 9ª aumentada, *blue note*) e 3ª maior, além de uma antecipação.

Blocos: c.41: aproximação cromática, iniciada no fim do compasso anterior, entre duas aberturas iguais em tonalidades diferentes: tônica, 5ª, 7ª maior e 3ª (melodia), além de uma antecipação.

- Frase 19:

Melodia: c.42: Em7(b5): 9ª maior (antecip.), 3ª menor. A7: 9ª aumentada e 3ª maior.

Blocos: c.42: Em7(b5): bloco (antecip.) com tônica, 5ª diminuta e 7ª menor. A7: a 7ª menor se mantém enquanto a melodia se movimenta.

- Frase 20:

Melodia: c.43: Dm7: 6ª maior e 7ª menor. Dbº: 7ª menor, 13ª maior (antecipação do próximo acorde). C.44: Cm7: 7ª menor e 9ª maior. F7: 11ª aumentada.

Blocos: c.43: Dm7: aproximação cromática entre dois quartais iguais, em tonalidades diferentes: 9ª, 7ª e 3ª. Dbº: sobre essa acorde Toninho sobrepõe um quartal, meio tom abaixo do anterior, o que caracteriza uma aproximação cromática. Há também uma antecipação, que é essa mesma abertura quartal meio tom abaixo do quartal sobreposto. C.44: Cm7: quartal com 11ª, 7ª e 3ª, além da tríade maior do relativo (mi bemol). F7: inversão com 3ª no baixo, 7ª, 9ª aumentada e 11ª aumentada, além uma antecipação.

<u>Trecho 12</u>

- Frase 20 (cont.):

Melodia: c.45: duas aproximações cromáticas: a primeira começa no compasso anterior: 9ª menor→ 9ª maior. A segunda: 7ª maior→ tônica.

Blocos: c.45: duas aproximações cromáticas com aberturas iguais em tonalidades diferentes. A primeira aproximação: quartal com 7ª, 3ª, 6ª e 9ª (melodia). A segunda: outro quartal: 6ª, 9ª, 5ª e tônica (melodia).

- Frase 21:

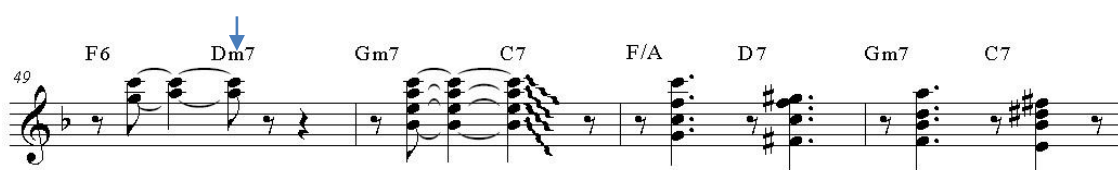
Melodia: c.46: Em7(b5): 3ª menor e 9ª maior. A7: 13ª menor. C.47: Dm7: 3ª menor (duração estendida da resolução).

Blocos: c.46: Em7(b5): abertura com apena duas notas, 5ª diminuta e 7ª menor. A7: 7ª no baixo, 3ª e 13ª menor (melodia), além de uma antecipação. C.47: Dm7: antecipação no anterior: quartal com 9ª, 7ª e 3ª (melodia).

- Frase 22:

Melodia: c.47: Dm7: 7ª menor. G7: 9ª menor e 9ª aumentada. C.48: Db7: 13ª maior. C7: 13ª maior.

Blocos: c.47: Dm7: o mesmo quartal anterior, com mudança apenas na ponta (melodia). G7: Toninho sobrepõe uma abertura de D7 ao G7. Nesse D7: 3ª, 7ª, 9ª aumentada e 11ª aumentada. Há também uma antecipação[77] para o próximo acorde. C.48: Db7: antecip. no anterior: 3ª, 7ª, 9ª e 13ª maior (melodia). C7: 3ª, 7ª, 9ª e 13ª maior (melodia).

<u>Trecho 13</u>

- Frase 22 (cont.):

Melodia: c.49: F6: 5ª justa. Dm7: 7ª menor.

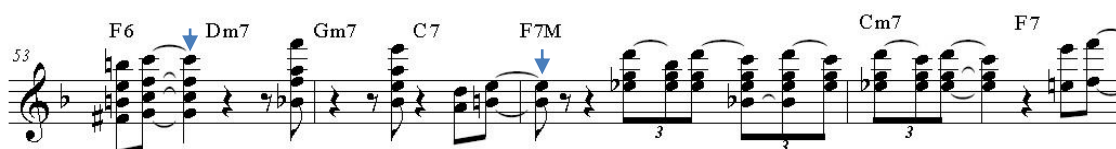
Blocos: c.49: F6: a 3ª se mantém na melodia, enquanto a voz mais grave se movimenta: 9ª e 3ª. Dm7: 5ª e 7ª (melodia).

[77] Se considerarmos que, nesse caso, G7 é V e Db7 é o subV, ambos têm a mesma função, portanto essa abertura, de antecipação, serve para esses dois acordes.

- Frase 23:

Melodia: c.50: Gm7: 11ª menor. C7: tônica. C.51: F/A: 5ª justa. D7: 11ª aumentada. C.52: Gm7: 9ª maior. C7: 11ª aumentada.

Blocos: c.50: Gm7: um bloco que é claramente uma inversão de C7 (próximo acorde), mas que serve ao Gm7: 3ª, 6ª maior, 9ª, 11ª (melodia). C7: mesma abertura anterior. C.51: F/A: quartal com 9ª, 5ª e tônica. D7: inversão com 3ª, 7ª, 9ª aumentada e 11ª aumentada (melodia). C.52: Gm7: tríade sobreposta do relativo (si bemol maior). C7: 3ª, 7ª, 9ª aumentada e 11ª aumentada.

Trecho 14

- Frase 23 (cont.):

Melodia: c.53: F6: 11ª aumentada e 5ª justa.

Blocos: c.53: F6: aproximação cromática envolvendo dois quartais: 9ª, 5ª e tônica. Dm7: antecipação para Gm7.

- Frase 24:

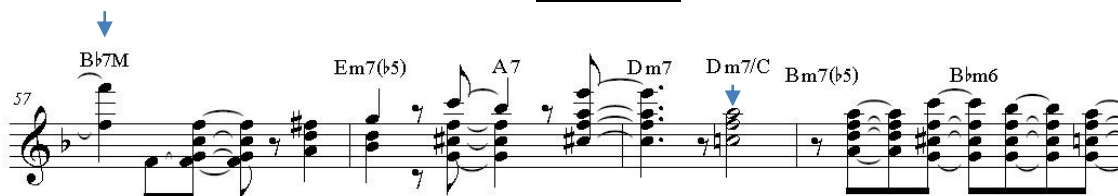
Melodia: c.54: Gm7: antecip. no anterior: 7ª menor. C7: antecip. no tempo anterior: 3ª maior, além da 9ª maior e da 3ª maior, sendo esta outra antecip. C.55: 7ª maior.

Blocos: c.54: Gm7: antecip. no anterior: 3ª, 7ª e 9ª. C7: antecip. no tempo anterior: 7ª, 3ª, 9ª, além de dois intervalos de 4ª justa. O primeiro: 13ª e 9ª e o segundo (antecip.): 7ª maior e 3ª. C.55: mantém-se o mesmo intervalo.

- Frase 25:

Melodia: c.55: 6ª maior, 4ª justa e 5ª justa. C.56: Cm7: 9ª maior e tônica. F7: antecip.

Blocos: c.55: nesse compasso, a partir do 3º tempo, Horta adianta o próximo acorde, Cm7, sobrepondo notas da tríade do relativo (mi bemol maior). C.56: 3ª e 5ª se mantém, enquanto a melodia se alterna. F7: antecip.

Trecho 15

- Frase 25 (cont.):

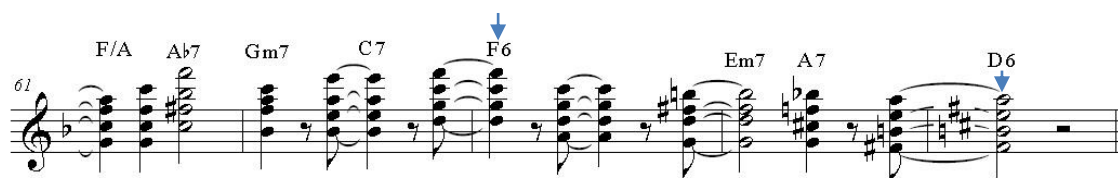
Melodia: c.57: aproximação cromática, que começa no compasso anterior, envolvendo a 11ª aumentada e 5ª justa, tocadas em oitavas. A 5ª aumentada também aparece. C.58: Em7(b5): 3ª menor e uma antecip. A7: 9ª aumentada (antecip.) e 9ª menor, além de outra antecipação. C.59: 9ª maior (antecip.) e 5ª justa.

Blocos: c.57: inversão com 5ª, 6ª, 9ª e 5ª (melodia) e a tríade aumentada de si bemol maior. C.58: Em7(b5): bloco com 5ª, 7ª e 3ª (melodia). A7: abertura (antecip. no anterior) com 7ª, 3ª, 13ª menor. C.59: inversão (antecip.): tríade aumentada do relativo (fá maior) além da tríade maior de fá maior.

- Frase 26:

Melodia: c.60: Bm7(b5): 7ª menor e 9ª menor (antecip. do próximo acorde). Bbm6: 9ª maior, tônica e 7ª maior (antecip.)

Blocos: c.60: Bm7(b5): tríade sobreposta de ré menor. Bbm6: antecipação no tempo anterior: 6ª no baixo, 3ª e 5ª, além e outra antecip. do próximo acorde.

Trecho 16

- Frase 26 (cont.):

Melodia: c.61: F/A: 3ª maior (antecip. no anterior) e 5ª justa. Ab7: 13ª maior. C.62: Gm7: 11ª menor e antecipação. C7: 3ª maior (antecip.), além de antecipação para o F6. C.63: tônica.

Blocos: c.61: F/A: quartal (antecip.): 9ª, 5ª e tônica. Ab7: inversão com 3ª no baixo, 7ª, 9ª e 13ª (melodia). C.62: Gm7: baixo na 3ª e tríade sobreposta de fá maior. C7: (antecip. no tempo anterior); 7ª, 3ª e 13ª maior. C.63: bloco antecipado no comp. anterior: quartal com 6ª, 9ª, 5ª e tônica (melodia).

- Frase 27:

Melodia: c.63: 5ª justa e 11ª aumentada, esta já fazendo parte da antecipação. C.64: Em7: 5ª justa. A7: 9ª menor e tônica (antecip.). C.65: 5ª justa.

Blocos: c.63: quartal: 3ª, 6ª, 9ª e 5ª (melodia) e uma antecipação. C.64: Em7: bloco antecipado: 3ª, 7ª, 9ª e 5ª justa (melodia). A7: inversão com 7ª no baixo, 3ª, 13ª menor e 9ª menor (melodia). Antecipação. C.65: quartal antecipado: 3ª, 6ª, 9ª e 5ª (melodia).

3.6.3 – Conclusões do solo improvisado em “Isn’t It Romantic?”

1. Rítmica determinada por colcheias, *swing feel*, colcheias pontuadas, semínimas, mínimas, mínimas pontuadas, tercinas de semínima, tercinas de colcheia, tercinas de semicolcheias e semicolcheias.

2. Presença marcante das antecipações melódicas e harmônicas, além de poucos casos de retardo.

3. Assim como no solo anterior, até o fim do *chorus* em ré maior, Horta não utiliza blocos, mas apenas *single notes*. Já no segundo *chorus*, fá maior, ele praticamente não utliza *single notes*. Isso cria no improviso uma atmosfera de crescendo, uma vez que a massa sonora aumenta repentinamente.

4. Ao utilizar *single notes,* primeiro *chorus,* Toninho cria um improviso cantável, com apenas algumas passagens mais rápidas e, no geral, sem muitos saltos intervalares grandes. Da mesma forma que os dois solos analisados anteriormente, ao utilizar os

blocos de acordes Horta cria melodias e contrapontos dentro da possibilidade mecânica dos blocos, quer dizer, sustentando-os ao mesmo tempo que executa as melodias, estas presentes geralmente nas notas mais agudas dos acordes. Há muitos casos de paralelismo.

5. O músico utiliza muitas ligaduras, aproximações cromáticas, frases e resoluções com notas do acorde, frases e resoluções com extensões, arpejos com notas do acorde, sobreposições e algumas re-harmonizações feitas no momento do improviso, as quais são ideais para a formação em trio (conceito já discutido anteriormente).

6. Ao utilizar os blocos o músico tem preferência pelas inversões, característica presente também nos dois solos anteriores.

7. Uso de muitas aberturais quartais, tríades, muitas vezes sobrepostas, e algumas aberturas com dobra de alguma voz.

Considerações Finais

Serão abordados resultados obtidos com essa pesquisa na ordem cronológica, ou seja, compatível com a ordem dos tópicos estudados.

Na infância Toninho Horta teve contato com a música através de sua família, sendo esta bastante musical. Seu avô foi um compositor ativo em Minas Gerais, no final do século XIX e começo do XX. Por influência principalmente de seu irmão, Paulo Horta, familiarizou-se desde cedo com a bossa nova e com o *jazz,* gêneros esses que marcariam toda a sua trajetória musical.

Horta possui uma carreira sólida, com 30 discos e dois DVD's lançados, sendo um dos violonistas de maior destaque da música brasileira, além de um compositor consagrado; canções como "Manuel, o Audaz" e "Beijo Partido" se tornaram *standards* da nossa música popular. A catalogação de sua discografia permitiu um maior entendimento de seu repertório geral, formado principalmente por composições próprias, canções brasileiras e temas de *jazz.*

Alguns gêneros o influenciaram de maneira definitiva, dentre eles a música erudita e a bossa nova. Várias de suas composições podem ser enquadradas nesse último gênero a exemplo de "Pedra da Lua", "Beijo Partido". O *jazz*, tendo tocado com personagens importantíssimos do gênero, Wayne Shorter, Pat Metheny e gravado o disco "Once I Loved" (1992) em formação de trio de *jazz.* O *pop* e o *rock*; "Manuel, o Audaz" é um belo exemplo. Ele sintetiza esses diferentes gêneros de uma maneira bastante pessoal.

É possível especular sobre a existência de uma "escola mineira", a qual os compositores do "Clube da Esquina", entre outros, pertencem. Chiquito Braga, violonista o qual Toninho se diz profundamente influenciado, é um dos expoentes do violão mineiro. Horta afirma que muito da concepção harmônica que ele aplica ao violão e a guitarra, foi influência de Chiquito. Milton Nascimento também é outro grande inspirador. Pela transcrição e análise de trechos de suas composições, confirma-se a influência da bossa nova e do *jazz*; notável uso de extensões nas melodias e harmonias.

Toninho possui algumas peculiaridades na forma como executa seu instrumento: não utiliza unhas e faz uso do dedo mínimo na mão direita, o que permite expandir em uma voz os seus acordes.

Ele afirma que ampliou a linguagem harmônica do violão abrindo os dedos e buscando posições de acordes inusitadas. Para confirmar essa hipótese, foram realizadas transcrições de diversos acordes que o mesmo utiliza, comprovando a inventividade e criatividade do artista. Um dicionário de acordes está presente na pesquisa, e destina-se aos violonistas e guitarristas interessados em sua linguagem harmônica.

Horta não se diz um grande improvisador, mas adota um procedimento característico em algumas de suas improvisações: executa uma sequência harmônica, com blocos de acordes, sem variar a nota mais aguda, ou seja, para toda uma sequência de acordes ele mantém uma única nota na ponta, variando apenas as vozes mais graves. Embora não se considere um solista, possui alguns arranjos em *chord melody* em seus discos. A prática do *vocalize* é marcante em todo o seu trabalho.

Pela transcrição e análise dos três solos improvisados, conclui-se que suas improvisações possuem algumas características: uso constante de extensões, de sobreposições, de antecipações de notas ou acordes, alguns casos de retardo, aberturas de acordes com inversões, com destaque para aberturais quartais. Ao utilizar *single notes,* Toninho opta, geralmente, por criar melodias cantáveis sem mostrar muito virtuosismo técnico. Ao utilizar os blocos de acordes Horta cria melodias e contrapontos dentro da possibilidade mecânica dos blocos, quer dizer, sustentando-os ao mesmo tempo em que executa as melodias, estas presentes geralmente nas notas mais agudas dos acordes.

Espera-se que essa pesquisa possa servir de subsídio para organização de algum material de cunho didático, tendo por base as características musicais do artista estudado, de maneira a ser útil ao desenvolvimento de estudantes e profissionais da música.

Bibliografia e Referências

TEXTUAIS

BORGES, Márcio. ***Os sonhos não envelhecem*** – Histórias do Clube da Esquina. São Paulo: Geração Editorial. 1996

CAMPOS, Augusto. ***Balanço da bossa e outras bossas***. São Paulo: Perspectiva, 1978.

CAMPOS, Maria Tereza R. Arruda. ***Toninho Horta – Harmonia Compartilhada.*** São Paulo: Imprensa Oficial, 2010.

DOURADO, Henrique Autran. ***Dicionário de Termos e Expressões da Música.*** São Paulo: editora 34. 2004.

FREITAS, Sérgio P. R. de. ***Teoria da Harmonia na Música Popular***: uma definição das relações entre os acordes na harmonia tonal. 174 p. Dissertação (Mestrado) – Artes, UNESP, São Paulo, 1995.

HOBSBAWN, Eric J. ***História Social do Jazz.*** 5ª ed. São Paulo: Paz e Terra. 2008.

HORTA, Toninho. Encarte do disco ***"Once I Loved"***. PolyGram Records USA, 1992.

MANGUEIRA, Bruno Rosas. ***Concepções Estilísticas de Hélio Delmiro:*** Violão e guitarra na música instrumental brasileira. 87 p. Dissertação (Mestrado) – Instituto de Artes, UNICAMP, Campinas 2006.

MEDAGLIA, Júlio. ***Música Impopular***. 2ª edição. São Paulo: Global, 2003.

NICODEMO, Thais Lima. ***Terra dos Pássaros:*** Uma Abordagem Sobre as Composições de Toninho Horta. 2009, 214 p. Dissertação (Mestrado) – Instituto de Artes, UNICAMP, Campinas 2009.

PASS, Joe. ***Guitar Chords, Book One***. GWYN PUBLISHING, Los Angeles, 1971.

PRANDINI, José Carlos. ***Um Estudo da Improvisação na Música de Hermeto Pascoal:*** Transcrições e Análises de Solos Improvisados. 96 p. Dissertação (Mestrado) – Instituto de Artes, UNICAMP, Campinas, 1996.

The Real book – Sixth Edition. Hal Leonard Pub. Corporation. 2004.

TINÉ, Paulo José de Siqueira. ***Harmonia – Fundamentos de Arranjo e Improvisação***. São Paulo: Rondó/Fapesp. 2011.

VILELA, Ivan. ***Nada ficou como antes***. REVISTA USP. São Paulo, n.87, p. 19, setembro/novembro 2010.

VISCONTI, Eduardo de Lima. ***A Guitarra Brasileira de Heraldo do Monte***. 250 p. Dissertação (Mestrado) – Instituto de Artes, UNICAMP, Campinas, 2005.

FONTES EM AUDIO E VÍDEO

A Música Audaz de Toninho Horta. Direção: Fernando Libânio. Arcanga Filmes e Minas Records. Documentário. 2010, 1 DVD. Duração: 52 min.

TON de Minas – Solo ao Vivo. Minas Records (sessão – entrevista). 1 DVD, 2007.

VIOLÕES de Minas. Roteiro e direção: Geraldo Vianna. Documentário. 2007, 1 DVD. Duração: 101 min.

ZANON, Fábio. O Violão em Minas Gerais - Juarez Moreira e Chiquito Braga, 23/01/2008, 57’17’’. Programa da série “O Violão Brasileiro”, Rádio Cultura FM de São Paulo. Disponível no site http://vcfz.blogspot.com/, acesso em 04/10/2013.

ZANON, Fábio. O Violão em Minas Gerais – Toninho Horta, 13/06/2007, 55’36’’. Programa da série “O Violão Brasileiro”, Rádio Cultura FM de São Paulo. Disponível no site http://vcfz.blogspot.com/, acesso em 04/10/2013.

SITES DA INTERNET

http://www.discosdobrasil.com.br/discosdobrasil/

http://ensaios.musicodobrasil.com.br/juarezmoreira-toninhohorta.pdf

http://www.museuclubedaesquina.org.br/

http://www.toninhohorta.com.br/

https://www.youtube.com/

Anexo

Discografia de Toninho Horta

BETO GUEDES, DANILO CAYMMI, NOVELLI e TONINHO HORTA (EMI-Odeon, 1973)

Músicas:

1. Caso Você Queira Saber (Beto Guedes e Márcio Borges)
2. Meu Canário Vizinho Azul (Toninho Horta)
3. Viva Eu! (Novelli e Wagner Tiso)
4. Belo Horror (Beto Guedes, Flávio Venturini, Márcio Borges e Vermelho)
5. Ponta Negra (Danilo Caymmi e João Carlos Pádua)
6. Meio a Meio (Novelli)
7. Manuel, O Audaz (Fernando Brant e Toninho Horta)
8. Luiza (Novelli)
9. Serra do Mar (Danilo Caymmi e Ronaldo Bastos)

TERRA DOS PÁSSAROS (EMI-Odeon, 1980)

Músicas:

1. Céu de Brasília (Fernando Brant e Toninho Horta)
2. Diana (Fernando Brant e Toninho Horta)
3. Dona Olímpia (Ronaldo Bastos e Toninho Horta)
4. Viver de Amor (Ronaldo Bastos e Toninho Horta)
5. Pedra da Lua (Cacaso e Toninho Horta)
6. Serenade (Ronaldo Bastos e Toninho Horta)
7. Aquelas Coisas Todas (Toninho Horta)
8. Falso Inglês (Fernando Brant e Toninho Horta)
9. Terra dos Pássaros (Toninho Horta)
10. Beijo Partido (Toninho Horta)
11. No Carnaval (Caetano Veloso e Jota)

TONINHO HORTA (EMI-Odeon, 1980)

Músicas:

1. Aqui, Oh! (Fernando Brant e Toninho Horta)
2. Saguin (Toninho Horta)
3. Vôo dos Urubus (Toninho Horta)
4. Caso Antigo (Ronaldo Bastos e Toninho Horta)
5. Prato Feito (Ronaldo Bastos e Toninho Horta)
6. Era Só Começo Nosso Fim (Yuri Popoff e Murilo Antunes)
7. Minha Casa (Toninho Horta)
8. Bons Amigos (Ronaldo Bastos e Toninho Horta)
9. Vento (Toninho Horta)
10. Manuel, O Audaz (Fernando Brant e Toninho Horta)

DIAMOND LAND (PolyGram Records, 1988)

Músicas:

1. Mountain Flight (Toninho Horta)
2. Ballad For Zawinul (Yuri Popoff)
3. Raul (Toninho Horta)
4. Sunflower (Lô Borges e Márcio Borges)
5. Luisa (Toninho Horta)
6. From The Lonely Afternoons (Fernando Brant e Milton Nascimento)
7. Pilar (Toninho Horta)
8. Waiting For Angela (Toninho Horta)
9. Diamond Land (Juarez Moreira)
10. Beijo Partido (Toninho Horta)

FLÁVIO VENTURINI E TONINHO HORTA AO VIVO – CIRCO VOADOR (Dubas Música, 1989/1997)

Músicas:

1. Todo o Azul do Mar (Flávio Venturini)

2. Ponta de Areia – Beijo Partido (Milton Nascimento – Toninho Horta)
3. Nascente (Flávio Venturini e Murilo Antunes)
4. Vento de Maio (Telo Borges e Márcio Borges)
5. Espanhola (Flávio Venturini e Guarabyra)
6. Qualquer Coisa a Ver com o Paraíso (Flávio Venturini)
7. Céu de Brasília (Fernando Brant e Toninho Horta)
8. Fantasia Barroca (Flávio Venturini)
9. Manuel, O Audaz (Fernando Brant e Toninho Horta)

CONCERTO PLANETA TERRA – NELSON AYRES, TONINHO HORTA, NIVALDO ORNELLAS E MÁRCIO MONTARROYOS (Independente, 1989)

Músicas:

Disco 1:

1. Ar (Nivaldo Ornellas)
2. Água (Nelson Ayres)

Disco 2:

3. Fogo (Márcio Montarroyos)
4. Terra (Toninho Horta)

MOONSTONE (PolyGram Records, 1989)

Músicas:

1. Bicycle Ride (Toninho Horta)
2. Eternal Youth (Fernando Brant e Toninho Horta)
3. Gershwim (Toninho Horta)
4. Moonstone (Cacaso e Toninho Horta)
5. Liana (Arnaldo P. Cruz e Toninho Horta)
6. Yarabela (Toninho Horta)
7. Francisca (Toninho Horta)
8. Sun Song (Toninho Horta)
9. I'll Never Forget (Toninho Horta)
10. Spirit Land (Yuri Popoff)

ONCE I LOVED (PolyGram Records USA, 1992)

Músicas:

1. Pica Pau (Toninho Horta)
2. Lullaby of Birdland (George David Weiss e George Sharing)
3. Stella by Starlight (Ned Washington e Victor Young)
4. Waltz for Mariana (Toninho Horta)
5. My Funny Valentine (Lorenz Hart e Richard Rodgers)
6. Isn’t It Romantic? (Lorenz Hart e Richard Rodgers)
7. O Amor em Paz (Tom Jobim e Vinícius de Moraes)
8. Footprints (Wayne Shorter)
9. Tarde (Márcio Borges e Milton Nascimento)
10. Minas Train (Toninho Horta)

DURANDO KID (Big World Music, 1993)

Músicas:

1. Céu de Brasília (Fernando Brant e Toninho Horta)
2. Vento (Toninho Horta)
3. Diana (Fernando Brant e Toninho Horta)
4. Across the Universe (John Lennon e Paul McCartney)
5. Soccer Ball (Toninho Horta)
6. Serenade - Ouro Preto (Toninho Horta)
7. Dreaming About My First Love (Toninho Horta)
8. For My Children (Toninho Horta)
9. Waiting for Angela (Toninho Horta)
10. Durango Kid (Fernando Brant e Toninho Horta)

FOOT ON THE ROAD (Polydor K.K., 1994)

Músicas:

1. Party in Olinda (Toninho Horta)
2. Afternoons in Thailand (E.ki Ribas e Toninho Horta)
3. Moon River (Henry Mancini e Johnny Mercer)
4. Akiko’s Song (Toninho Horta)
5. Encanto (Cliff Korman)
6. Tecno Burger (Toninho Horta)

7. Where Are You (Rudi Berger)
8. Foot On The Road (Toninho Horta)
9. Nenel (Taja Sevelle e Toninho Horta)
10. Mocidade (Toninho Horta)

LIVE IN MOSCOW (B & W, 1994)

Músicas:

1. Era Só Começo Nosso Fim (Yuri Popoff)
2. Eternal Youth (Toninho Horta)
3. No Carnaval (Caetano Veloso e Jota)
4. Aqui, Oh! (Fernando Brant e Toninho Horta)
5. Paris Café (Toninho Horta)
6. Waiting for Angela (Toninho Horta)
7. When I Fall in Love (Victor Young e Edward Heyman)
8. Aquelas Coisas Todas (Toninho Horta)

QUALQUER CANÇÃO – TONINHO HORTA E CARLOS FERNANDO (Warner Music Brasil, 1994)

Músicas:

1. Qualquer Canção (Chico Buarque)
2. Quem te viu, Quem te vê (Chico Buarque)
3. Samba e Amor (Chico Buarque)
4. Pedro Pedreiro (Chico Buarque)
5. Joana Francesa (Chico Buarque)
6. Tatuagem (Chico Buarque)
7. Carolina (Chico Buarque)
8. Brejo da Cruz (Chico Buarque)
9. As Vitrines (Chico Buarque)
10. Bastidores (Chico Buarque)
11. Retrato em Branco e Preto (Chico Buarque e Tom Jobim)
12. Estação Derradeira (Chico Buarque)
13. Trapaças (Chico Buarque)
14. Futuros Amantes (Chico Buarque)

DURANGO KID 2 (Big World Music, 1995)

Músicas:

1. Aquelas Coisas Todas (Toninho Horta)
2. Canto de Desalento (Rubens Théodoro da Fonseca e Toninho Horta)
3. Dona Olímpia (Toninho Horta)
4. Saudades da Bahia (Dorival Caymmi)
5. Aqui, Oh! (Fernando Brant e Toninho Horta)
6. Liana (Arnaldo Pereira e Toninho Horta)
7. Pedra da Lua (Cacaso e Toninho Horta)
8. Viver de Amor (Ronaldo Bastos e Toninho Horta)
9. Litoral (Ronaldo Bastos e Toninho Horta)
10. Bons Amigos (Ronaldo Bastos e Toninho Horta)
11. Meu Canário Vizinho Azul (Toninho Horta)
12. Amor Infinito (Toninho Horta)
13. Falso Inglês (Fernando Brant e Toninho Horta)

SEM VOCÊ – JOYCE E TONINHO HORTA (Omagatoki/Biscoito Fino, 1995/2007)

Músicas:

1. Ela é Carioca (Tom Jobim e Vinícius de Moraes)
2. Correnteza (Tom Jobim e Bonfá)
3. Inútil Paisagem (Tom Jobim e Aloysio de Oliveira)
4. Frevo de Orfeu (Tom Jobim e Vinícius de Moraes)
5. Lígia (Tom Jobim)
6. Vivo Sonhando (Tom Jobim)
7. Dindi (Tom Jobim e Aloysio de Oliveira)
8. Só Danço Samba (Tom Jobim e Vinícius de Moraes)
9. Outra Vez (Tom Jobim)
10. Sem Você (Tom Jobim e Vinícius de Moraes)
11. Este Seu Olhar/Só em Teus Braços (Tom Jobim)
12. Estrada do Sol (Tom Jobim e Dolores Duran)
13. Ela é Carioca – Take 2 (Tom Jobim e Vinícius de Moraes)

SERENADE (Aqui-Ó Records, 1997)

Músicas:

1. Liana (Arnaldo Pereira e Toninho Horta)
2. Pilar (Toninho Horta)
3. Saudades da Bahia (Dorival Caymmi)
4. Soccer Ball (Toninho Horta)
5. Moon River (Henry Mancini e Johnny Mercer)
6. Serenade (Ronaldo Bastos e Toninho Horta)
7. Gershwin (Toninho Horta)
8. Durango Kid (Fernando Brant e Toninho Horta)
9. Korean Moments (Toninho Horta)
10. Diana (Fernando Brant e Toninho Horta)
11. I Love You (Cole Porter)
12. Arirang (Folclore Coreano)

DUETS - TONINHO HORTA E NICOLA STILO (Adventure Music, 1999/2006)

Músicas:

1. Naima (John Coltrane)
2. Meu Canário Vizinho Azul (Toninho Horta)
3. In a Sentimental Mood (Duke Ellington)
4. Bibi’s Mood (Nicola Stilo)
5. Bons Amigos (Ronaldo Bastos e Toninho Horta)
6. My One and One Love (Guy Wood e Robert Mellin)
7. Illusion (Nicola Stilo)
8. Vento (Toninho Horta)
9. My Ideal (Chase, Robin e Whiting)
10. Very Earl (Bill Evans)

FROM TON TO TOM (Minas Record, 2000)

Músicas:

1. Meditação (Tom Jobim)
2. Infinite Love (Toninho Horta)
3. From Ton to Tom (Mariana Popoff e Toninho Horta)
4. Cristiana (Toninho Horta)

5. Promessas que Eu Fiz (Donato Donatti e Paulo Horta)
6. Desafinado (Tom Jobim e Newton Mendonça)
7. Retrato em Branco e Preto (Tom Jobim e Chico Buarque)
8. Modinha (Tom Jobim e Vinícius de Moraes)
9. Água de Beber (Tom Jobim e Vinícius de Moraes)
10. Sem Você (Tom Jobim e Vinícius de Moraes)
11. Chega de Saudade – No More Blues (Tom Jobim e Vinícius de Moraes)
12. Se Todos Fossem Iguais a Você (Tom Jobim e Vinícius de Moraes)
13. The Girl From Ipanema (Tom Jobim e Vinícius de Moraes)

QUADROS MODERNOS – TONINHO HORTA, CHIQUITO BRAGA E JUAREZ MOREIRA (Minas Records, 2000)

Músicas:

1. Baião Carioca (Chiquito Braga)
2. Diamantina (Juarez Moreira)
3. Prado (Chiquito Braga)
4. Quadros Modernos (Toninho Horta)
5. Baião Barroco (Juarez Moreira)
6. Século XX (Juarez Moreira)
7. Afternoons in Thailand (Toninho Horta)
8. Ouro Preto, Julho de 1986 (Toninho Horta)
9. Jota (Juarez Moreira)
10. Prelúdio e Dança de Oxum (Chiquito Braga)
11. Shamisen (Chiquito Braga)
12. Estudo Brasileiro (Toninho Horta)
13. Prado – versão 2 (Chiquito Braga)
14. Homenagem a Radamés, Garoto e Jobim (Juarez Moreira)
15. Mocidade (Toninho Horta)

O SOM INSTRUMENTAL DE MINAS (Coletânea) (Minas Records, 2001)

Músicas:

1. Bom Dia (Juarez Noreira)
2. Fonte de Amor (Yuri Popoff)
3. Andando sem Compromisso (Ezequiel Lima)

4. Bandeira/Guia (Yuri Popoff)
5. Overture (Yuri Popoff)
6. Illusion (Nicola Stilo)
7. Playtime (Toninho Horta)
8. Prado – Versão 2 (Chiquito Braga)
9. Depois do Amor (Juarez Moreira e Celso Adolfo)
10. Entardecer (Jack Lee)
11. Vertentes (Yuri Popoff)
12. Quadros Modernos (Toninho Horta)
13. Ainda e Sempre (Beto Lopes e Chico Amaral)
14. Meu Canário (Toninho Horta)
15. Beruska (Rudi Berger)
16. Cristiana (Toninho Horta)
17. Moçambique/Dança dos ancestrais (Yuri Popoff/ adap. Cristina Tolentino)

FROM BELO TO SEUL (com JACK LEE) (Minas Records, 2000/2002)

Músicas:

1. Afternoons in Thailand (Toninho Horta)
2. Playtime (Toninho Horta)
3. Gaia (N. Sumitomo)
4. Time Wanderer (N. Sumitomo)
5. Infinite Love (Toninho Horta)
6. Entardecer (Jack Lee)
7. Magnolia Blossom (Jack Lee)
8. Manoel, O Audaz (Fernando Brant e Toninho Horta)
9. Vertentes (Yuri Popoff)
10. Far Into the Night (Hilary James e Toninho Horta)
11. Remember (Jack Lee)
12. Arirang (Folclore Coreano)

VIRA VIDA (com NICOLA STILO) (Via Veneto Records/BMG, 2003)

Músicas:

1. Advinhação (Nicola Stilo e Silvia Donati)
2. Coração Brasileiro (Nicola Stilo e Silvia Donati)

3. Homem e Mulher (Nicola Stilo e Silvia Donati)
4. Joga o Pião (Nicola Stilo e Toninho Horta)
5. Olha Maria (Tom Jobim e Vinícius de Moraes)
6. Topolino (Nicola Stilo)
7. Vira Vida (Nicola Stilo e Silvia Donati)
8. Attimo (Nicola Stilo e Silvia Donati)
9. Litoral (Ronaldo Bastos e Toninho Horta)
10. Senza Fine (Paoli)

COM O PÉ NO FORRÓ (Minas Records, 2004)

Músicas:

1. Asa Branca (Luiz Gonzaga e Humberto Teixeira)
2. Com o Pé no Forró (Felipe Cordeiro e Toninho Horta)
3. Castanhão (Raimundo Fagner, Felipe Cordeiro e Toninho Horta)
4. Pecém (Felipe Cordeiro e Toninho Horta)
5. A Magia do Olhar (Felipe Cordeiro e Toninho Horta)
6. Festa em Olinda (Felipe Cordeiro e Toninho Horta)
7. Morena Bonita (Felipe Cordeiro e Toninho Horta)
8. Uma Canção na Estrada (Felipe Cordeiro e Toninho Horta)
9. Sanfona Sanfoneiro (Felipe Cordeiro e Toninho Horta)
10. Amar Como Te Amo (Felipe Cordeiro e Toninho Horta)
11. Viva Dominguinhos (Toninho Horta)
12. A Vida do Viajante (Luiz Gonzaga e Hervê Cordovil)
13. A Magia do Olhar – faixa bônus (Luiz Gonzaga e Toninho Horta)

SOLO – AO VIVO (Minas Records, 2006)

Músicas:

Disco 1:

1. Flor que Cheira Saudade (Gilda Horta e Toninho Horta)
2. Você que Não Vem (Rubens Theodoro e Toninho Horta)
3. Segue em Paz (Milton Nascimento e Toninho Horta)
4. Nem é Carnaval (Márcio Borges e Toninho Horta)
5. Maria Madrugada (Júnia Horta e Toninho Horta)
6. Aqui, Oh! (Fernando Brant e Toninho Horta)

7. Litoral (Ronaldo Bastos e Toninho Horta)
8. Bons Amigos (Ronaldo Bastos e Toninho Horta)
9. Meu Canário Vizinho Azul (Toninho Horta)
10. De Ton pra Tom (Mariana Popoff e Toninho Horta)
11. Segundo Momento (Toninho Horta)
12. Minha Casa (Toninho Horta)
13. Canto de Desalento (Rubens Theódoro da Fonseca)
14. Dona Olímpia (Ronaldo Bastos e Toninho Horta)
15. Igreja do Pilar (Toninho Horta)
16. Serenade/Ouro Preto, Julho de 1986 (Ronaldo Bastos/Toninho Horta e Toninho Horta)
17. Durango Kid (Fernando Brant e Toninho Horta)
18. Falso Inglês (Fernando Brant e Toninho Horta)
19. Diana (Fernando Brant e Toninho Horta)
20. Estrela do Meu Céu (Caetano Veloso e Toninho Horta)
21. Liana (Arnaldo P. Cruz e Toninho Horta)

Disco 2:

1. Vôo dos Urubus (Toninho Horta)
2. Francisca (Toninho Horta)
3. Vento (Toninho Horta)
4. Gershwim (Toninho Horta)
5. Quadros Modernos (Murilo Antunes, Flávio Henrique e Toninho Horta)
6. Minas Train (Toninho Horta)
7. Profunda Emoção (Toninho Horta)
8. O Amor é pra se Amar (Toninho Horta)
9. Um Sonhador (João Samuel e Toninho Horta)
10. Lembrando Hermeto (Toninho Horta)
11. Coração de Músico (Toninho Horta)
12. Nos Tempos do Paulinho (Toninho Horta)
13. Canção Para Minha Nobre Mãe (Toninho Horta)
14. Zorro (Toninho Horta)
15. Pras Crianças (Toninho Horta)
16. Manoel, O Audaz (Fernando Brant e Toninho Horta)

17. Beijo Partido (Toninho Horta)
18. Pedra da Lua (Cacaso e Toninho Horta)
19. Viver de Amor (Ronaldo Bastos e Toninho Horta)

TONINHO IN VIENNA (Pao Records, 2007)

Músicas:

1. Mocidade (Toninho Horta)
2. Ouro Preto (Toninho Horta)
3. Summertime (George Gershwin)
4. Second Time (Toninho Horta)
5. From Ton to Ton (Mariana Popoff e Toninho Horta)
6. All of Those Things (Toninho Horta)
7. Saguin (Toninho Horta)
8. Vento (Toninho Horta)
9. My Best Brother (Toninho Horta)
10. Third Island (Toninho Horta)
11. Samba for Rudi (Toninho Horta)
12. Broken Kiss (Toninho Horta)
13. My Blue Bird Canario (Toninho Horta)
14. Cry Me a River (Arthur Hamilton)
15. Tuesdays Waltz (Toninho Horta)

CAPE HORN (com ARISMAR DO ESPÍRITO SANTO) (Independente, 2007)

Músicas:

1. Cape Horn (Arismar do Espírito Santo e Toninho Horta)
2. That's All (Alan Brandt e Bob Haymes)
3. Lembrando Hermeto (Toninho Horta)
4. Dreamsville (Bill Evans, Henry Mancini e Jay Livingston)
5. Days of Wine and Roses (Henry Mancini e Johnny Mercer)
6. Vestido Longo (Arismar do Espírito Santo)
7. Beijo Partido (Toninho Horta)
8. Amazonas (João Donato e Lysias Enio)
9. Um Sonhador (João Samuel e Toninho Horta)
10. Sonhando Acordado (Arismar do Espírito Santo)

11. Invitation (Bronislaw Kaper e Paul Webster)
12. Watch What Happens (Jacques Demy, Michel Legrand e Norman Gimbel)

TONIGHT (com TOM LELLIS) (Adventure Music, 2008)

Músicas:

1. Maybe September (Percy Faith, Jay Livingston e Ray Evans)
2. Dindi (Tom Jobim, Ray Gilbert e Aloysio de Oliveira). Música Incidental: I've Grown Accustomed to Her Face (Frederick Loewe e Alan Jay Lerner)
3. An Infinite Love - Infinite Love (Tom Lellis e Toninho Horta)
4. My Romance (Richard Rodgers e Lorenz Hart)
5. Let's Face the Music and Dance (Irving Berlin) Música Incidental: Without a Song (Vincent Youmans)
6. In the Still of the Night (Cole Porter)
7. Fly Me to the Moon (Bart Howard)
8. Tonight (Leonard Bernstein e Stephen Sondheim)
9. Dreamwalking – Nos Tempos de Paulinho (Tom Lellis e Toninho Horta)
10. Three for Marie – 3/4 Marie (Tom Lellis)
11. The Nearness of You (Hoagy Carmichael e Ned Washington)
12. Summertime (George Gershwin e DuBose Heywood)
13. I Love You (Cole Porter)
14. Over the Rainbow (Harold Arlen e E.Y. Yip Harburg)

TO JOBIM WITH LOVE (FROM TON TO TOM) (Resonance Records, 2008)

Músicas:

1. Água de Beber (Tom Jobim e Vinícius de Moraes)
2. Portrait in Black and White (Tom Jobim e Chico Buarque)
3. If Everyone Was Like You (Tom Jobim)
4. From Ton to Tom (Silent Song) (Mariana Popoff e Toninho Horta)
5. Cristiana (Toninho Horta)
6. Meditation (Tom Jobim)
7. No More Blues (Tom Jobim e Vinícius de Moraes)
8. Infinite Love (Toninho Horta)
9. Promises I Made (Donato Donatti e Paulo Horta)

10. Modinha (Tom Jobim e Vinícius de Moraes)
11. The Girl from Ipanema (Tom Jobim e Vinícius de Moraes)
12. Without You (Tom Jobim e Vinícius de Moraes)
13. Desafinado (Tom Jobim e Newton Mendonça)

HARMONIA E VOZES (Minas Records, 2010)

Músicas:

1. O Amor é pra se Amar (Toninho Horta)
2. Luz que Vem do Céu (Toninho Horta)
3. Você Me Trouxe o Sol (Toninho Horta)
4. Canto de Fada – Luísa (Murilo Antunes e Toninho Horta)
5. Longe Dentro da Noite (Arnaldo Antunes e Toninho Horta)
6. Diana (Fernando Brant e Toninho Horta)
7. Canção do Sol e da Lua (Toninho Horta)
8. Manoel, O Audaz (Fernando Brant e Toninho Horta)
9. Meu Nome É que Diz – Nenel (Fernando Brant e Toninho Horta)
10. Tardes na Thailândia (Toninho Horta)
11. Agora Amor, É Com Você (Tattá Spalla e Toninho Horta)
12. Serenade (Ronaldo Bastos e Toninho Horta)
13. Canção Para Minha Nobre Mãe (Toninho Horta)
14. Canção da Juventude (Márcio Borges e Toninho Horta)
15. Valsa Alegre (Toninho Horta)
16. Saudades do Meu Grande Pai (Toninho Horta)

MINAS – TOKYO (DIW Records, 2010)

Músicas:

1. Shinkan Sem (Toninho Horta)
2. Mocidade (Toninho Horta)
3. Giant Steps (John Coltrane)
4. Beijo Partido (Toninho Horta)
5. Infinite Love (Toninho Horta)
6. Profunda Emoção (Toninho Horta)
7. Quadros Modernos (Toninho Horta)
8. Miki (Toninho Horta)

9. Saguin (Toninho Horta)
10. Teru (Toninho Horta)
11. Vôo dos Urubus (Toninho Horta)
12. Samba for Rudi (Toninho Horta)

FROM NAPOLI TO BELO HORIZONTE (com ANTONIO ONORATO) (Sud Music/Minas Records, 2013)

Músicas:

1. Ilha Terceira (Horta)
2. From Napoli to Belo Horizonte (Onorato)
3. Peixe Vivo (trad. Song from Minas Gerais)
4. O' Marinariello (Ottaviano - Gambardella)
5. Amo-te Muito (Joao Chaves)
6. Palummella (Anonymous)
7. My Romance (Rodgers – Hart)
8. Você que não vem (Horta – Rubens Theodoro)
9. Canzone del Vesuvio (Horta)
10. Um Grande Abbraccio (Onorato)

DVD's:

TON DE MINAS – SOLO AO VIVO (Minas Records, 2010)

Músicas:

1. Flor que cheira a saudade (Gilda Horta e Toninho Horta)
2. Você que não vem (Rubens Theodoro e Toninho Horta)
3. Maria madrugada (Júnia Horta e Toninho Horta)
4. Minha casa (Toninho Horta)
5. Canto de desalento (Rubens Theodoro e Toninho Horta)
6. Durango Kid (Fernando Brant e Toninho Horta)
7. Igreja do Pilar (Toninho Horta)
8. Falso inglês (Fernando Brant e Toninho Horta)
9. Gershwin (Toninho Horta)
10. De Ton pra Tom/From Ton to Tom (Mariana Popoff e Toninho Horta)
11. Diana (Fernando Brant e Toninho Horta)

12. Quadros Modernos (Toninho Horta)
13. Aqui, ó! (Fernando Brant e Toninho Horta)
14. Serenade/Ouro Preto – Julho de 1986 (Ronaldo Bastos e Toninho Horta)
15. Manoel, o Audaz (Fernando Brant e Toninho Horta)
16. Faixa extra: Beijo Partido – com Eddy Palermo (Toninho Horta)

O DVD apresenta também uma entrevista com Toninho Horta, *making of* e galeria de fotos.

A MÚSICA AUDAZ DE TONINHO HORTA (Arcanga Filmes e Terra dos Pássaros, 2010)

Com direção de Fernando Libânio, DVD que registra a trajetória do artista, reunindo depoimentos de parentes, músicos e do próprio Toninho, além de imagens e apresentações musicais relacionadas ao próprio.